KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN
Herausgegeben in Verbindung mit den Monatsheften für Kunstwissenschaft

BAND II

NIEDERLÄNDISCHE BILDER DES XVII. JAHRHUNDERTS

in der Sammlung Hölscher-Stumpf

von

MAX G. ZIMMERMANN

VERLAG VON KLINKHARDT & BIERMANN / LEIPZIG

KUNSTWISSENSCHAFTLICHE STUDIEN
HERAUSGEGEBEN IN VERBINDUNG MIT DEN MONATSHEFTEN FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
BAND II

Alle Rechte vom Verleger vorbehalten

Den Druck dieses Werkes
besorgte die Offizin von
Julius Klinkhardt in Leipzig

NIEDERLÄNDISCHE BILDER DES XVII. JAHRHUNDERTS IN DER SAMMLUNG HÖLSCHER-STUMPF

VON

MAX GG. ZIMMERMANN

LEIPZIG 1908 ◇ VERLAG VON
KLINKHARDT & BIERMANN

Der Geheime Sanitätsrat Dr. Hölscher in Mülheim am Rhein hat in den letzten drei Jahrzehnten eine Sammlung von etwas über hundert alten Bildern zusammengebracht. Sie befindet sich jetzt im Besitz seines Schwiegersohnes, des Professors an der Technischen Hochschule Johannes Stumpf in Berlin, der sie um einige neugekaufte Bilder vermehrt hat. Der weitaus größte Teil der Sammlung besteht aus niederländischen Bildern des 17. Jahrhunderts. Durch diese Geschlossenheit ist die Sammlung, die in ihrer gewählten Zusammenstellung überhaupt eine persönliche Note enthält, um so wirksamer. Die wenigen Bilder anderer Zeiten und Länder würzen die Betrachtung durch angenehme Abwechslung und lassen den Hauptteil nur um so mehr als zusammengehörig empfinden. Im Einverständnis mit dem jetzigen Besitzer seien hier die wichtigsten niederländischen Werke des größten Jahrhunderts in der Kunst jenes Landes einer kurzen kunstwissenschaftlichen Besprechung unterzogen.

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/niederlaendische00zimm

I. Holländische Maler.

A. FIGURENBILDER.

Von den beiden größten holländischen Malern des 17. Jahrhunderts, Hals und Rembrandt, ist nur Frans Hals (geb. bald nach 1580, gest. zu Haarlem 29. Aug. 1666) in der Sammlung vertreten durch ein Bild, das mit ihm in engem Zusammenhang steht. Es ist die bekannte Komposition »Der Rommelpotspeeler« (Tafel I), die in einer ganzen Reihe, dem Meister näherer oder fernerer Exemplare erhalten ist. (Bode: Studien zur Geschichte der holländischen Malerei. Braunschweig 1883, S. 51.)

Die Genrebilder mit porträtmäßiger Auffassung der Figuren sind in der damaligen Malerei der meisten Kunstländer zu finden. Zeitlich vorangegangen ist, was diese Epoche betrifft, Italien mit Michelangelo da Caravaggio, aber es wäre gewiß ein Trugschluß, wollte man das Auftreten gleichartiger Bilder unter den Jugendwerken des Velazquez in den sog. bodegoncillos und bei Murillo in den sevillaner Gassenkindern auch nur in erster Linie auf das Beispiel jenes Italieners zurückführen. Diese Art von Bildern entsprach dem Naturalismus, dem Individualitätsdrange und dem, gegenüber dem Renaissancezeitalter, auch in den südlichen Ländern stärkeren demokratischen Zug der Zeit. In den Niederlanden waren zudem Genrebilder beträchtlichen Formats mit porträtmäßig aufgefaßten Figuren seit dem Beginn des 16. Jahrhunderts heimisch. Solche Bilder haben in Holland be-

sonders Lucas van Leyden und Pieter Aertsen gemalt. Noch mehr waren sie in den südlichen Niederlanden verbreitet, wo auch Pieter Aertsen, und zwar in Antwerpen, eine lange Reihe von Jahren ansässig war. Frans Hals stammt zwar aus einer alten Haarlemer Patrizierfamilie, ist aber wahrscheinlich in Antwerpen geboren, wohin seine Eltern 1579 geflohen waren. Wenn er nun wohl auch noch nicht ganz erwachsen war, als seine Eltern nach Haarlem zurückkehrten, so kann er doch schon frühe Kunsteindrücke in den südlichen Niederlanden empfangen haben. Seine Genrebilder stammen zum weitaus größten Teil aus seiner früheren uns bekannten Schaffenszeit, die allerdings keine ganz frühe Zeit seines Lebens ist, da seine ältesten erhaltenen Bilder erst den dreißiger Jahren seines Lebens angehören. Der Rommelpotspeeler mag aus den zwanziger Jahren des 17. Jahrhunderts sein. Er ist unter seinen Genrebildern das figurenreichste. Die Zwanglosigkeit der Komposition müßte das Entzücken eines modernen Malers bilden. Das Ideal der modernen Malerei, den Ausschnitt aus dem Raum so zufällig wie nur irgend möglich erscheinen zu lassen, ist hier erreicht. Regellos, wie die Natur die Gruppe zusammenstellt, ist sie hier gegeben. Das vorderste Kind ragt mit seinem Köpfchen noch gerade von unten her in die Bildfläche hinein (die größeren Knaben weiter zurück scheinen eine Stufe höher zu stehen), und doch ist ein künstlerisch ruhiger Zusammenschluß der Gruppe erzielt. Es offenbart sich hier die Meisterschaft des Frans Hals in natürlich wirkender und fein abgewogener Komposition; sie hat ihn zu dem einzigen holländischen Maler werden lassen, der die kompositionell überaus schwierige Aufgabe des Gruppenporträts voll bewältigt hat. Rembrandt ist das nur in seinen Staalmeesters ganz gelungen. Im Rommelpotspeeler zeigt sich auch noch eine andere künstlerische Eigenschaft des Frans Hals bereits voll entwickelt, die ebenfalls besonders nach dem Herzen der modernen Maler ist: die Fähigkeit, mit wenigen Strichen einen vollen Sinneseindruck zu erzielen. Mit vollendeter Sicherheit ist das malerisch Wesentliche

getroffen, das ausreicht, die Phantasie des Beschauers zu der Vorstellung ganzer Gegenständlichkeit anzuregen. Weniger würde nicht genügen und mehr dem Bilde die künstlerische Größenwirkung nehmen. Die Erklärung dafür, daß diese Art von Malerei, die dem Beschauer manches zu ergänzen übrig läßt, im allgemeinen lebendiger wirkt, als eine voll ausführende, liegt wohl darin, daß der Beschauer zur Mitarbeit an dem Bilde herangezogen wird und die Zutat seiner eigenen Phantasie unmittelbar als etwas Lebendiges empfindet. Zu dem Problem der »Moderne« gehört auch die glaubhafte Wiedergabe flüchtiger Bewegungsmomente. Des Frans Hals Meisterschaft darin offenbart sich besonders in seiner überzeugenden Darstellung des Lachens in allen seinen Abstufungen; denn wenn wir dabei nicht den Eindruck voller Bewegungsfähigkeit der Gesichtszüge erhalten, erscheint es uns als stereotypes Grinsen. Es gibt nur wenige Maler, die sich mit der schwierigen Aufgabe der Darstellung des Lachens befaßt haben. Frans Hals ist darin allen anderen überlegen. Schon Jan Steen, der nächstbeste, hat nicht die unfehlbare Sicherheit jenes.

Das Exemplar des Rommelpotspeelers in unserer Sammlung (49 cm breit, 67 cm hoch, Leinwand) ist etwas zu flach in der räumlichen Wirkung, etwas eintönig und matt im malerischen Vortrag, auch etwas schwer und düster im Ton. Es ist aber als eine gute Atelierwiederholung anzusprechen. Die größere Frische eines eigenhändigen Bildes des Frans Hals aus seiner hier vorliegenden früheren Zeit kann uns in Berlin das Fischermädchen der im Kaiser Friedrich-Museum ausgestellten Sammlung von Carstanjen vortrefflich veranschaulichen. Zu dem Knaben, der auf unserem Bilde links unten in der Ecke im Profil sichtbar ist, scheint dasselbe Modell benutzt worden zu sein wie zu dem sog. Strandlooper van Haarlem im Museum zu Antwerpen, einem ebenfalls frühen Bilde.

Die Ehre, das von Frans Hals im Jahre 1637 in Amsterdam unvollendet zurückgelassene Schützenstück, die sog. Magere Kompagnie zu beendigen, wurde dem Amsterdamer Maler Pieter Codde (geb.

Amsterdam um 1600, gest. ebenda 12. Oktober 1678) zuteil. Die aus künstlerischen Gründen glaubhafte Vermutung, daß Codde ein Schüler von Frans Hals gewesen ist, scheint dadurch noch mehr bestätigt zu werden. Unsere Sammlung bietet die seltene Gelegenheit, diesen Künstler als Bildnismaler kennen zu lernen, nicht in großem Format, wie auf jenem Amsterdamer Bilde, sondern in einem ovalen Bildchen von 20,5 cm Höhe und 16 cm Breite auf Eichenholz (Tafel II), noch in dem alten, achteckigen, schwarzen Rahmen, wie man ihn häufig an den Zimmerwänden auf Bildern anderer holländischer Maler, in unserer Sammlung z. B. des Anton Palamedesz sieht. Das Werk enthält das Brustbild eines bärtigen Mannes in mittleren Jahren mit kurzgeschorenem Haar, nach dem kleinen Buche in seiner rechten Hand zu schließen, wohl eines protestantischen Geistlichen oder eines Dichters. Das Bildchen ist auf der Rückseite mit dem bekannten Monogramm des Künstlers bezeichnet und vom 10. Januar 1632 datiert. In dem kleinen Format und nun der Künstler nicht die gefährliche unmittelbare Nachbarschaft von Frans Hals zu bestehen hat, erscheint sein Talent vorteilhafter als auf dem Amsterdamer Schützenstück. Mit solider Tüchtigkeit ist die Person des Dargestellten erfaßt und wiedergegeben. Alle Mittel sind zweckentsprechend verwendet, um den äußeren und inneren Eindruck dieser Persönlichkeit festzuhalten. Die schwarze Kleidung und die weiße Halskrause lassen dem Gesicht mit seinen frischen Farben koloristisch den Hauptakzent.

Der vornehmlichste Gegenstand des Pieter Codde ist aber das Gesellschaftsstück. Er gehört zu der Gruppe der Gesellschaftsmaler, die, in verschiedenen Städten Hollands wohnend, doch meistens mit Haarlem und seinem Hauptmeister Frans Hals in künstlerischer Beziehung stehen, entweder direkt oder durch den jüngeren Bruder und Schüler von Frans, Dirk Hals, den Hauptvertreter des Gesellschaftsstücks. Die Sammlung Hölscher-Stumpf enthält ein derartiges Bild unter dem Namen des Dirk Hals. Die Eichenholztafel von 43,5 cm Breite und 35 cm Höhe zeigt drei Herren und zwei Damen

musizierend um einen Tisch versammelt (Tafel III). Zu der flotten und geistreichen Art des malerischen Vortrags, der fahrigen und nervösen, oft sehr nachlässigen Art der Zeichnung bei Dirk Hals paßt das Bedächtige, ja Pedantische in der malerischen und zeichnerischen Wiedergabe dieses Gemäldes nicht. Statt des lebhaften Rhythmus, der durch viele gegeneinanderlaufende Linien, durch die Zerlegung der Flächen in lauter schmale Streifen und kleine Flecke in den Bildern des Dirk Hals vorhanden ist, statt der vielen schmalen Falten leichter und weicher Stoffe haben wir hier gleichmäßige, sorgfältige Ausmalung größerer Flächen, schwere Stoffe und steife Falten. Bei Dirk Hals sind Farbe und Licht in hüpfender, zitternder Bewegung, und sprühendes Leben ist in den Figuren und ihren Gesichtern, auf unserem Bilde ist bei allerdings recht glücklichem Ausdruck des Seelischen doch etwas Steifes und Unbewegliches. Nicht schlanke und elegant bewegte Figuren wie bei Dirk Hals, sondern schwere, z. T. plumpe und breitschulterige Gestalten. Alles, was gegen Dirk Hals spricht, zeugt für Pieter Codde. Der Vergleich mit anderen bezeichneten oder von guten Kennern diesem Meister zugeschriebenen Gemälden macht es unzweifelhaft, daß das Bild von diesem Amsterdamer Maler herrührt. Typisch für Pieter Codde sind die großen weißen Umlegekragen bei Herren und Damen. Sie haben in der Regel die volle Breite der Schultern. Der Künstler liebte es, den Kopf in Gegensatz zu diesen großen weißen Flächen zu bringen. Typisch für ihn sind auch die vierschrötigen, hochgegürteten Damen, wie wir eine auf unserem Bilde mit einem Cello finden, wie sie uns dann auf dem Bilde der Schweriner Galerie Nr. 146 (Abb. 1) entgegentreten, das die Bildnisse eines Ehepaares gibt mit vier Staffagefiguren im Hintergrunde, ferner auf dem Ball im Haag, auf dem Menuett tanzenden Paar in größerer Gesellschaft in der Akademiegalerie zu Wien u. a. Das Gesicht der Cello spielenden Dame erkennen wir wieder auf einem anderen, dem Codde schon länger zugeschriebenen Bilde unserer Galerie, das eine Szene aus dem dreißigjährigen Kriege darstellt (Tafel IV), in einer Lachenden

Abb. 1. Pieter Codde: Bildnis eines Ehepaars mit drei Gästen. Schwerin, Museum.

auf dem Bilde der Stockholmer Galerie Nr. 1386 (Abb. 2): ja sogar der Porträtkopf der Dame auf dem genannten Schweriner Bild erinnert daran.

Abb. 2. Pieter Codde: Musizierende Gesellschaft (Ausschnitt). Stockholm, Nationalmuseum.

Codde liebte bei den Damen breite Gesichter mit flachem Schädel, und um die Breite des Kopfes noch zu vergrößern, gab er ihnen eine Haartracht, bei der die Haare oben flach auf dem Kopf aufliegen und seitlich breit abstehen. In größerer Zahl sehen wir solche Frauenköpfe vereinigt auf dem Bilde der Budapester Galerie, auf dem der Tod bei dem Feste einer ausgelassenen Gesellschaft erscheint. Das Gesicht der zweiten Frau auf unserem Bilde hat Ähnlichkeit mit dem der Frau im Hinter-

grunde auf dem Schweriner Bilde, der Geige spielende junge Herr mit dem rechts hinter der Dame stehenden Mann auf dem Kriegsbilde unserer Sammlung, der im Profil gesehene Mann mit der knieenden Hauptfigur auf jenem Bilde. Ferner weist auf Codde hin, daß die Figuren den größten Teil der Bildfläche einnehmen und wenig Raum über sich haben, daß an den Zimmerwänden keine Einzelheiten angegeben, daß nur von den Figuren wirklich gebrauchte Möbel vorhanden sind — Codde beschränkt sich in diesen nebensächlichen Gegenständen immer auf das Notwendigste. Auch das Musizieren spricht für Codde, da es ein Lieblingsmotiv von ihm ist. Seine nächsten Verwandten hat unser Bild in den genannten Gemälden zu Schwerin und Stockholm. Nahe steht ihm ferner das bezeichnete und 1628 datierte Bild der Dresdener Galerie Nr. 1391, Soldaten in der Wachtstube mit einem Mädchen, namentlich in der plastischen Modellierung, dem klaren Ton und der kräftigen Lokalfarbe, wenn es auch besser ist. Die herrschende Farbe in unserem Musikbilde ist bräunliches Goldgelb. Die Cello spielende Dame hat ein karmesinrotes Kleid an, auf dem Tisch liegt eine dunkelgrüne Decke. Diese frische und lebhafte Farbengebung weist das Bild ungefähr der Zeit jenes Dresdener Gemäldes zu. Besonders gut getroffen ist der Ausdruck des Musikhörens in allen Gesichtern. Das läßt im Zusammenhang mit dem von dem Künstler so oft gewählten Motiv darauf schließen, daß er musikalisch gewesen ist.

Das dritte Bild Pieter Coddes in der Sammlung Hölscher-Stumpf (49,5 cm breit. 36,5 cm hoch, Eichenholz, Tafel IV) befand sich früher in der Sammlung Clavé von Buhaben in Köln. Bode erwähnt es S. 146 seiner Studien und nennt die Wiederholungen in der Galerie zu Braunschweig und in der ehemaligen Sammlung Gsell zu Wien. Nach der Photographie zu urteilen, würde ich das Exemplar unserer Sammlung dem Braunschweiger vorziehen. Bode ist gegenteiliger Ansicht. Gewiß richtig ist seine Deutung, daß es sich um die Ergreifung eines in Feindesland reisenden Diplomaten oder Offiziers handelt. Auch bei diesem Bild ist eine Verbindung mit dem Schweriner

Gemälde vorhanden, indem der Kopf des Lesenden dort bei einer Hintergrundfigur wiederkehrt. Unser Bild ist wenig farbig, die Hauptfarbe ist grüngrau, in einzelnen Gewändern violettgrau, der Ton ist stumpf und unlebendig, so daß es in malerischer Beziehung hinter dem Musikbilde derselben Sammlung zurücksteht. Es ist jedenfalls ein bis zwei Jahrzehnte später enstanden als jenes. Auch im Ausdruck des Inhalts steht dieses Bild tiefer, weil es dramatische Kraft verlangte, die Codde versagt war.

Das letztgenannte unter den drei Bildern, mit denen P. Codde in unserer Sammlung so reich vertreten ist, hieß früher Anton Palamedesz, wie eine Inschrift vom Ende des 18. Jahrhunderts auf der Rückseite zeigt. Mit Recht ist Anthonie Palamedesz (geb. Delft um 1601, gest. Amsterdam 27. November 1673, tätig zu Delft) zu seiner Zeit und auch später geschätzt worden, so daß sein Name zu einem Sammelnamen für viele Gesellschaftsstücke wurde. Man fühlte ganz gut heraus, daß er das Wesen dieser künstlerischen Aufgabe besonders richtig erfaßt hatte. Nächst Dirk Hals ist durch ihn das Gesellschaftsstück am besten verkörpert worden, und die Bilder dieser beiden Meister können insofern gut nebeneinander bestehen, als Dirk Hals mehr das flotte Treiben einer ausgelassenen Gesellschaft schildert, während Anthonie Palamedesz das wohlerzogene Gebaren einer soliden Gesellschaft zeigt. Freilich fehlt es seinen Figuren auch an dem Temperament. an der sprudelnden Lebenslust, die Dirk Hals so vorzüglich zum Ausdruck zu bringen wußte. An künstlerischer Bedeutung steht Anthonie Palamedesz jenem Haarlemer Meister kaum nach. Die Schwäche der weniger guten Bilder liegt, dem Charakter der beiden Künstler entsprechend, nach der gerade entgegengesetzten Richtung wie bei Dirk Hals: während der letztere öfters zu nachlässig und flüchtig wird, bleibt Palamedesz manchmal zu trocken und nüchtern. Er war den Gegenständen seiner Bilder nach wohl der vielseitigste unter den holländischen Gesellschaftsmalern. In der Sammlung Hölscher-Stumpf ist er durch zwei Bilder nach zwei Richtungen gut vertreten.

Das eine Bild, rechts unten mit A. Palamedes bezeichnet (75 cm breit, 58 cm hoch, Eichenholz, Tafel V) gehört zu seinen malerisch feinsten und besten. Es ist typisch für die vornehme Art, in der er die gute Gesellschaft seiner Zeit zu schildern wußte. Sechs Herren und vier Damen, alle elegant gekleidet, sind in einem Zimmer versammelt; drei Paare sprechen miteinander, einem vierten Paar spielt ein Herr auf einer Geige vor, eine rechts vorn an einen Stuhl gelehnte Guitarre weist ebenfalls auf das Musizieren hin, das in der holländischen Gesellschaft der damaligen Zeit eine große Rolle spielte. Dem sechsten Herrn, der vom Rücken gesehen ist, schenkt ein Knabe mit hoch erhobener Hand ein, eine Figur und Stellung, die sehr häufig auf den Bildern des A. Palamedesz vorkommen. Es ist erstaunlich, wie zwanglos und natürlich und doch den Raum künstlerisch fein ausfüllend der Maler die Figuren gruppiert hat. Das Bild ist sehr farbig. Die Hauptrolle spielt das goldgelbe Gewand der sitzenden Dame in der Mitte, die nicht nur kompositionell, sondern auch koloristisch den Mittelpunkt der Darstellung bildet. Dazu kommt das Blau in dem Kleid der rechts stehenden Dame, das gedämpfte Rot in der Tischdecke und an mehreren anderen Stellen. Alles Stoffliche ist von feiner Wahrheit, ohne sich absichtlich vorzudrängen. Lebendig ist das von links durch ein nicht sichtbares Fenster einfallende Licht. Es erzeugt ein feines Helldunkel, das gemeinsam mit dem durchsichtigen, silbrig-goldigen Ton die Farben angenehm zusammenhält und dem Bilde eine poetische Wirkung verleiht. Die Delikatesse des malerischen Vortrags hilft wesentlich dazu mit, die Gesellschaft als vornehm zu charakterisieren. Besonders nahe verwandt mit diesem Bilde sind ein Gesellschaftsstück mit 14 Figuren, das im Jahre 1907 aus der Sammlung Goldschmidt-Frankfurt a. M. von den Kaiserlichen Museen in Wien gekauft wurde und 1634 datiert ist, und das Gesellschaftsstück Nr. 1834 im Amsterdamer Reichsmuseum von 1633. Für die weibliche Hauptfigur ist auf unserem und dem Bilde aus der Sammlung Goldschmidt dasselbe Modell in fast gleicher Kleidung und Haltung be-

nutzt worden; in ähnlicher Haltung wie auf unserem Bilde beugt sich, wenn auch über einen Tisch herüber, ein Herr zu ihr, nur daß die Gruppe im Gegensinne erscheint. Auch die Typen der anderen Figuren haben auf beiden Bildern enge Verwandtschaft miteinander und mit denen auf dem Amsterdamer Gemälde. So wird also unser Bild ungefähr aus derselben Zeit stammen, wofür sich noch andere Parallelen anführen ließen. Die dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts, gleichzeitig die dreißiger Jahre seines Lebens, sind die künstlerisch besten bei Palamedesz. Die Gesellschaftsstücke jener Zeit zeigen einen vorteilhaften und ganz selbständig verarbeiteten Einfluß der Kunst der beiden Brüder Hals. Der in Delft lebende Künstler ist aber wohl ursprünglich Schüler des Delfter Bildnismalers Michiel Jansz Mierevelt gewesen, wie am deutlichsten seine lebensgroßen Bildnisse zeigen.

Bildnisstücke von mehreren Figuren in kleinem Format gestaltet Palamedesz auch zu einer Art von Gesellschaftstücken, wofür das zweite Bild dieses Meisters in unserer Sammlung ein bezeichnendes Beispiel ist. Die Porträtfiguren sind im Vordergrund eines Zimmers angebracht, und ihnen sind einige weiter zurück befindliche Gestalten mit viel weniger individuellen Gesichtern beigegeben, die nur als Staffage dienen. So ist es auch auf dem Bilde des Berliner Kaiser Friedrich-Museums, das eine Gesellschaft im Garten darstellt. Derartige Bilder kommen auch bei anderen Meistern vor, z. B. das oben abgebildete Schweriner Gemälde des Pieter Codde (Abb. 1) ist ein solches. Es soll dadurch wohl auf die Gastlichkeit des betreffenden Hauses hingewiesen werden. Das Bild der Sammlung Hölscher-Stumpf stammt aus dem Besitz des Grafen Fürstenberg auf Burg Stammheim bei Köln a. Rh. und wurde unter dem Namen Terborch gekauft. Es hat künstlerische Verwandtschaft mit der reinen Porträtgruppe einer kinderreichen Familie auf dem 1902 von der Antwerpener Galerie erworbenen Bilde, das mit A. Palamedes und der (nicht ganz deutlichen) Jahreszahl 1635 bezeichnet ist, wenn unser Bild auch geringer ist. So wird auch dieses zweite Gemälde in die dreißiger Jahre gehören.

Der Künstler erreicht in solchen Bildnisfiguren nicht im entferntesten die volle Lebendigkeit der eigentlichen Gesellschaftsstücke. Haltung und Bewegung bleiben steif. Der Zwang, bestimmte Individualitäten auszudrücken, scheint ihn, wenigstens bei dieser Art von Bildnissen, behindert zu haben. Während auf den Gesellschaftsstücken die Köpfe oft zu klein für die Figuren sind, fallen sie bei Bildnisgruppen eher zu groß aus, und die Gestalten verlieren dadurch das Elegante, was sie auf den Gesellschaftsstücken haben.

Daß auch Jacob Duck (geb. Utrecht um 1600, gest. wahrscheinlich Haag, nach 1660) lange Zeit ein Sammelname für Bilder einer gewissen Gattung war, beweist ebenfalls die Sammlung Hölscher-Stumpf, denn von den beiden, diesem Meister hier zugeschriebenen Gemälden gehört nur eins ihm wirklich an. Sie behandeln beide den Hauptgegenstand, der diesen Künstler beschäftigte, das wilde Leben der Söldner, durch welche die Holländer den großen Unabhängigkeitskrieg zu Ende führen ließen. Das eine, an einer Treppenstufe in der Mitte J. Duck bezeichnete Bild (48 cm breit, 43,5 cm hoch, Eichenholz) stellt die Beraubung eines Schlosses dar. Die Schloßfrau in schwarzseidenem Kleide wird von einem Soldaten über den Aufbewahrungsort ihrer Wertsachen verhört, während ein anderer drohend eine Pistole bereit hält, eine Dirne sich an einer geraubten Perlenschnur erfreut und andere Figuren im Hintergrund versammelt sind. Der Ausdruck des Geschehens ist noch viel lahmer als auf dem Kriegsbilde von Codde in derselben Sammlung. Jacob Duck ist erstaunlich ungleich in seinen Werken, zuweilen von guter Zeichnung und großer malerischer Feinheit in Farbe und Ton, dann aber wieder äußerst nachlässig in der Zeichnung und eintönig grau und leblos im malerischen Vortrag. Da er seine Bilder nicht zu datieren pflegte, ist es schwer, sie chronologisch zu ordnen, doch dürften die Werke der letztgenannten Art im allgemeinen seine späteren sein; zu ihnen gehört das Bild unserer Sammlung. Wie überhaupt in solchen Gemälden herrscht auch in diesem ein durchgehender Kopftypus mit rundem Ge-

sicht, kleinlichen Zügen und hervorquellenden Augen. Die stoffliche Charakteristik ist nur noch in der Seide gut. Die Komposition ist unangenehm zerstreut. Letzteres ist in noch viel höherem Grade der Fall bei einem Bilde gleichen Gegenstandes mit einem etwas anderen Moment derselben Szene in der Kaiserlichen Galerie zu Wien (Nr. 786, ebenfalls bezeichnet). Die Art des malerischen Vortrags, der kühle Ton lassen die Bilder des Jacob Duck, der in Utrecht und im Haag schuf, dem Kunstkreis des Dirk Hals verwandt erscheinen. Daß er gelegentlich auch eine Anleihe bei Rembrandt und seinem Kreise machte, zeigt die alte Frau am rechten Rande des Bildes, sie trägt die Züge von Rembrandts Mutter, wie wir sie aus den Werken dieses Künstlers und seines Schülers Gerard Dou kennen.

Das zweite Jacob Duck genannte Bild unserer Sammlung ist in Wahrheit, wie die Stilvergleichung lehrt, von Willem Cornelisz Duyster (geb. um 1600 wahrscheinlich zu Amsterdam, begraben daselbst 31. Januar 1635). Es stellt Offiziere in einer Wachtstube dar, mit einer Dirne Karten spielend (74 cm breit, 59 cm hoch), und zeigt die langgestreckten, starkknochigen Gestalten, die Gesichter mit groben Zügen, wie sie sich auf den beglaubigten Bildern von Duyster finden. Namentlich bei den Frauen fallen die derben, ans männliche anklingenden Gesichter auf. Die meiste Ähnlichkeit hat unser Bild mit dem Bilde der Londoner Nationalgalerie, das vier Offiziere mit einer Dirne beim Triktrakspiel zeigt. Das im Profil gesehene Gesicht der Dirne ist auf beiden Bildern dasselbe, auch in der Kleidung beider Figuren sind starke Ähnlichkeiten, nur daß das Londoner Bild sehr viel besser ist, ja eine geistreiche Malweise zeigt, während unser Bild roh und äußerlich hingestrichen ist, wie auch z. B. die Soldatenrauferei in der Dresdener Galerie Nr. 1548. Noch andere Duyster gehen unter dem Namen Duck, so zwei Bilder der Münchener Pinakothek, Nr. 367: eine Dirne, einem Offizier die Sporen anschnallend, und Nr. 368: zwei an einer Trommel Karten spielende Offiziere.

Während die Gesellschafts- und Soldatenmaler sich im allgemeinen

von dem Einflusse Rembrandts frei hielten, waren die Bauernmaler, selbst die Haarlemer, demselben, wenn auch nicht gleich vom Anfang an, zugänglicher. Das zeigt uns zunächst der Haarlemer Jan Miense Molenaer (geb. zu Haarlem um 1605, begraben ebenda 19. September 1668), der insofern einen Übergang bildet, als unter seinen früheren Gemälden noch oft Gesellschaftsstücke vorkommen, die, wie überhaupt seine früheren Bilder, deutlich den Einfluß des Frans Hals und seines Kreises verraten. Daß er zu diesem in Beziehungen stand, wird auch durch seine Heirat mit der Frans Hals-Nachahmerin Judith Leyster bewiesen. Unter seinen früheren Bildern sind mehrere Porträtstücke, wenn auch meistens in genremäßiger Auffassung, in denen er eine große Treffsicherheit bekundet und, anders als Anthonie Palamedesz, versteht, die Gestalten ebenso voll lebendig zu machen wie in den reinen Genrebildern. Die bildnismäßige Auffassung ist die Grundlage seines Schaffens so sehr, daß er auch in seinen Genrebildern die Figuren so stark zu individualisieren vermag wie wenige andere holländische Maler. Im Ausdruck des Lachens bleibt er, namentlich in seinen Jugendbildern, wenig hinter Frans Hals zurück. Die Fähigkeit lebendiger Menschenschilderung ging ihm auch nicht verloren, als er nach seiner Übersiedelung nach Amsterdam, wo er 1636 bis 1648 lebte, sich Rembrandt zum Vorbild nahm. Die lebhaften Farben, die seine früheren Bilder zeigen, treten zurück, der helle Haarlemer Ton verschwindet, der Lichteinfall wird einheitlicher gewählt und das Helldunkel bekommt die Herrschaft über das Bild. Den Vorwurf zu seinen Darstellungen entnimmt er fast nur noch dem wohlhabenden Bauernstande. In diese Amsterdamer Periode seines Schaffens gehört das Bild unserer Sammlung, das aus der Sammlung Hoop van Alstein zu Gent stammt und musizierende und tanzende Bauern darstellt (70 cm breit, 47 cm hoch, Eichenholz, Tafel VI). Die Lokalfarben sind fast ganz im Helldunkel untergegangen und meistens bräunlich-gelblich gewählt, wodurch das Bild koloristisch ziemlich eintönig erscheint. Vorzüglich aber sind die einzelnen Individualitäten

erfaßt, der Ausdruck ihrer Lustigkeit und ihre Bewegung sind äußerst lebendig. Sehr geschickt, ungezwungen erscheinend und doch sorgfältig überlegt ist ihre Gruppierung. Durch zeichnerische und malerische Mittel wird eine vollendete Raumvorstellung erweckt. Das Bild ist an der Bank links vorn J. Molenaer bezeichnet, wobei J und M ineinander verschlungen sind, wie meistens in der späteren Zeit des Künstlers.

In der Individualisierung der Gestalten bleibt der in weiten Kreisen berühmteste Bauernmaler Hollands, Adriaen van Ostade (getauft Haarlem 10. Dezember 1610, begraben ebenda 2. Mai 1685) hinter Molenaer zurück. Dafür versteht er um so besser, das Typische herauszufinden, wenn er darin auch einseitig ist, indem er, abgesehen von seinen Jugendbildern, fast ausschließlich den behaglichen Lebensgenuß des gutgestellten Bauernstandes schildert. Nachdem er die im Anschluß an Brouwer entstandenen karikaturartigen Gestalten und Köpfe seiner Frühzeit überwunden hatte, kehren dieselben Typen in seinen Bildern immer wieder, aber diese sind so bezeichnend, daß er zu denjenigen holländischen Malern gehört, bei denen die nationalen Elemente am stärksten und geschlossensten in Erscheinung treten. Wie Molenaer war er Haarlemer, und nachdem er Schüler des Frans Hals gewesen war, geriet er wie jener unter den Einfluß Rembrandts, und zwar zu derselben Zeit, um die Wende vom 4. zum 5. Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts. Seine, jenem Schulgenossen gegenüber, höhere malerische Begabung zeigt sich darin, daß er das Helldunkel viel selbständiger, reicher und feiner auszubilden wußte. Das Bild unserer Sammlung zeigt einen Leiermann vor einem Bauernhause (35,5 cm breit, 45 cm hoch, Eichenholz, Tafel VII). Es ist an der Bank rechts A. v. Ostade bezeichnet. Herumziehende Musikanten, die ihre Weisen vor Bauernhäusern ertönen lassen, hat Adriaen van Ostade besonders in den vierziger Jahren des 17. Jahrhunderts gemalt (1637: Cambridge; 1640: Berlin, Kaiser Friedrich-Museum und Sammlung Wesendonk, Kopenhagen, Königliche Galerie; 1643: Newyork, Charles T. Gerkes;

1644: Hamburg, Sammlung Weber; Mitte der vierziger Jahre: Kassel. Zwei derartige Musikanten als Einzelhalbfiguren von 1648: Petersburg. Das beste Bild dieses Gegenstandes malte A. van Ostade bekanntlich 1673, Haag). Die Bauernhütte auf dem Bilde der Sammlung Hölscher-Stumpf hat die engste Verwandtschaft mit denen auf den Bildern in Cambridge, im Kaiser Friedrich-Museum, bei Wesendonk, in Kopenhagen, in Kassel. Es sind ungemein malerische, verfallene, alte Häuser mit Strohdächern und Fenstern mit bleigefaßten, kleinen Scheiben. Charakteristisch ist, daß hinter der schrägen Dachlinie Bäume hervorragen. Auch Isaak van Ostade, der jüngere Bruder Adriaens, hat denselben Gegenstand des herumziehenden Musikanten mehrfach gemalt. Er ist nur Ende der dreißiger und in den vierziger Jahren tätig gewesen, da er nur 1621 bis 1649 lebte. Als Schüler seines Bruders übernahm er diesen Vorwurf, den jener damals besonders kultivierte. Dieselbe Drehorgel, die der Musikant auf dem Bilde unserer Sammlung spielt, finden wir auf den Gemälden Adriaens im Kaiser Friedrich-Museum und in Kopenhagen, beide von 1640, bei der Halbfigur eines Musikanten in Petersburg von 1648 und auf einer, diesem Bilde verwandten Radierung von 1647, aber auch auf einer Zeichnung von Isaak van Ostade im Kupferstichkabinett zu Dresden, so daß ihr Modell also ein Atelierrequisit Adriaens in den vierziger Jahren bildete. Schon das alles weist das kleine Gemälde unserer Sammlung in die vierziger Jahre. Dazu kommen die Typen der Figuren. Wie auf dem Bilde der Sammlung Wesendonk und auf dem Kopenhagener Bilde, beide von 1640, haben die Kinder Gesichter wie alte Leute, während der Meister später besser lernte, das Kindliche herauszubringen. Die Erwachsenen haben auf den beiden Musikantenbildern zu Cambridge von 1637 und im Kaiser Friedrich-Museum von 1640 längliche, spitzige, ziemlich karikierte Gesichter, wie sie sich noch stärker ausgeprägt auf den Jugendbildern finden. Sehr nahe verwandt miteinander sind die Typen auf unserem und dem Kopenhagener Bilde von 1640, aber auch mit dem Bilde 855B des Kaiser Friedrich-

Museums, das eine Bauerngesellschaft in einer Hütte darstellt und vom Katalog in die Mitte oder an das Ende der vierziger Jahre gesetzt wird. Diese Typen nähern sich schon mehr denen der späteren Zeit. Das Kopenhagener Bild ist heller als das unsere und stimmt darin mehr zu den Bildern von 1637 in Cambridge und von 1640 im Kaiser Friedrich-Museum. Die dunkle Haltung und das von Rembrandt übernommene Helldunkel verbinden unser Bild mehr mit dem des Kaiser Friedrich-Museums 855 B. Somit wird es in die Mitte der vierziger Jahre zu setzen sein. Das Werk hat einen warmen, grüngoldigen Gesamtton und lebhaftes Rot in einzelnen Teilen der Kleidung und der Gesichter. Der Ton ist etwas schwer und saucig, die Zeichnung ziemlich flüchtig. Nach der Annahme des Rembrandtschen Helldunkels malt A. van Ostade mit Vorliebe Innenräume, weil er dieses Element dann besser entwickeln kann. Das ist wohl auch der Grund, weshalb er den Gegenstand des herumziehenden Musikanten nun nicht mehr so kultiviert. Bei den früheren Darstellungen dieses Gegenstandes bis zu den Bildern von 1640 herrscht noch der kühlere Frans Hals-Ton vor, der für die Darstellung im Freien besser geeignet ist. Auf dem Bilde unserer Sammlung widerspricht das starke Helldunkel dem freien Licht. Auf Rembrandt weist auch die Art der Baumsilhouette gegen den Himmel und die Darstellung des Weinlaubes, und zwar nicht nur auf unserem Bilde, sondern auch auf den obengenannten gleichen Gegenstandes. Wir finden diese Dinge ganz ähnlich auf dem von Rembrandt etwa 1632 gemalten Raub der Proserpina im Kaiser Friedrich-Museum.

Wie den Gegenstand des herumziehenden Musikanten, so hat Isaak van Ostade (getauft 2. Juni 1621, begraben 16. Oktober 1649, beides Haarlem) wohl auch den Gegenstand des aufgebrochenen Schweines in einer Bauernhütte von seinem Lehrer und Bruder Adriaen entlehnt. Dessen bekanntes datiertes Bild (Frankfurt a. M., Städel) ist allerdings erst von 1643, während es von Isaak drei derartige Bilder schon von 1639 (Augsburg), 1640 und 1642 (beide Budapest) gibt. Auf allen dreien und auf einem Bilde unserer Sammlung (33 cm

breit, 36,5 cm hoch, bezeichnet links unten in der Ecke: I. v. Ostade) stimmen die aufgebrochenen Schweine bis in kleine Einzelheiten mit dem auf dem Bilde Adriaens überein. Bei keinem sind aber die Einzelheiten so sehr nach der Natur individualisiert, wie auf dem Bilde des älteren Bruders, so daß dieses durchaus den Eindruck des Originals und jene den der Nachahmung machen. Wahrscheinlich hat es von Adriaen schon ein früheres derartiges Bild gegeben, das sich Isaak zum Muster nahm. Das 1645 datierte Bild Isaaks mit einem geschlachteten Schwein in einem Stall im Museum zu Lille kenne ich nicht einmal in Abbildung, da die Galeriedirektion auf meine Bitte und Bestellung, das Bild für mich photographieren zu lassen, nicht geantwortet hat. Auf dem Augsburger Bilde sitzt wie auf dem der Sammlung Stumpf eine alte Frau am Kamin, die ganz ähnlich gestaltet ist. Daher ist unser Bild vielleicht in demselben Jahre entstanden. Keins dieser Bilder Isaaks reicht an die malerische Kraft der Farbe und des Helldunkels auf dem Bilde Adriaens heran. Unser Exemplar hat lebhaftes Rot in dem Fleisch des Schweines, matteres Rot in den Ziegeln der Hütte; der Hut des Knaben und der Rock der Frau sind dunkelgrün, fast alles Übrige ist braun oder gelb bei etwas flauem Ton. Der Knabe sieht, gleich den Kindern auf den Bildern Adriaens aus den vierziger Jahren, wie ein altes Männchen aus.

Von einem anderen Schüler Adriaens van Ostade, Cornelis Bega (getauft 15. November 1620, gestorben an der Pest 27. August 1664, beides Haarlem), besitzt unsere Sammlung eine kleine Wirtshausszene mit vier Figuren (36 cm breit, 40,5 cm hoch, bezeichnet: C. Bega 166?). Trotz der üblichen manierierten Zeichnung und branstigen Färbung im Fleisch hat das Bildchen durch das feine Helldunkel doch malerischen Reiz.

Fast ebenso weit wie Adriaen van Ostade in seinen späteren Werken entfernte sich Jan Steen (geb. Leyden 1626, begraben ebenda 3. Februar 1679, tätig in Leyden, Haag, Haarlem) von seinem Ausgangspunkt, der Frans Hals-Schule. Während seines ganzen Lebens

jedoch bleibt er dem Meister parallel mit der unverwüstlichen Lustigkeit, die durch seine Werke geht und die sein Leben noch mehr ausgefüllt zu haben scheint als das des Frans Hals. Wenn auch ein früher Aufenthalt in Haarlem nicht bewiesen ist, so deuten doch die freudigen Farben und der lichte Ton einer Anzahl, als Jugendwerke anzusprechender Bilder auf den Einfluß des Frans Hals-Kreises. Daneben kommt von den drei, durch alte Überlieferung genannten Lehrern des Jan Steen, Nicolaus Knupfer, Adriaen van Ostade und Jan van Goyen, wohl nur noch der erstaufgeführte einigermaßen in Betracht. Dagegen haben vielleicht die Werke Adriaen Brouwers, der allerdings nur um die Zeit der Geburt Jan Steens in Holland war und starb, als unser Künstler zwölf Jahre alt war, einigen Einfluß auf die derb zugreifende Menschenschilderung des Jan Steen gehabt. In seinen frühen Bildern ist auch die Art der individuellen Charakteristik nicht ohne Verwandtschaft mit Brouwer. So auch noch in einem Gemälde Jan Steens in unserer Sammlung, das seiner früheren, wenn auch wohl nicht ganz frühen Zeit angehört. Es stellt in einer Schenke einen glatzköpfigen Alten dar, der das ihn mit Wein bedienende Mädchen auf seine Knie zu ziehen sucht, während ein seine Suppe essender junger Mann ärgerlich zusieht, und auch ein gegen die Wand gekehrter Mann, der sein Bedürfnis wahrscheinlich in den, wie üblich, dort aufgestellten Kübel verrichtet, aufmerksam wird (55,5 cm breit, 39,5 cm hoch, Eichenholz, bezeichnet am Kamin: J. Steen; Tafel VIII). Das begehrliche Grinsen des Alten, das geschmeichelte Lächeln der breitspurig und derb dastehenden Dirne, die nur geringen Widerstand leistet, die eifersüchtige Grimasse des Essers am Tisch offenbaren den vorzüglichen Menschenschilderer, der die dargestellten Szenen lebendig zu machen wußte wie wenige andere. Das leuchtend rote Mieder, der grüne Rock und das weiße Hemd geben der Hauptfigur die lebhaftesten Farben und wirken wie ein helles Auflachen.

Das Motiv eines zudringlichen älteren oder auch jungen Gastes hat Jan Steen in seiner frühen Zeit, als ihm dergleichen am meisten

Spaß machte, wiederholt und augenscheinlich mit Vorliebe gemalt. Wir finden es als Hauptmotiv z. B. auf den Jugendbildern im Kaiser Friedrich-Museum Nr. 795 C »Lockere Gesellschaft«, in Frankfurt a. M., Städel Nr. 215 »Der aufdringliche Gast«, in der 1907 versteigerten Sammlung Goldschmidt-Frankfurt a. M. Auf dem Bilde des Kaiser Friedrich-Museums versucht der Falstaffartige, glatzköpfige Alte der sitzenden Dirne auf den Schoß zu klettern, während auf den drei anderen der sitzende Gast das Mädchen zu sich auf die Knie zu ziehen sucht. Auf dem Städel-Bilde ist es Jan Steen selbst, auf dem Goldschmidt-Bilde, das nicht wie die anderen die Szene im Innenraum, sondern im Garten zeigt, ist der vom Rücken gesehene dicke Glatzkopf in Figur und Kleidung der gleiche wie auf dem Bilde des Kaiser Friedrich-Museums. Als Nebenmotiv hat Jan Steen sich selbst in jungen Jahren, lachend ein Mädchen umarmend, auf der »Rhetorikerversammlung« des Museums zu Brüssel dargestellt.

Das zweite Bild unserer Sammlung, Triktrakspieler in einem Zimmer (26,5 cm breit, 30,5 cm hoch, Eichenholz, vier Personen, bezeichnet links unten: J. Steen, das J in das S verschlungen) führt uns in eine spätere Zeit. Hier legt sich ein dunkler, grünlich brauner, warmer Ton über die Szene und dämpft die Farben ab: Das mattviolette Wams des linken Spielers, die grünen Ärmel des rechten, den roten Ärmel der Frau, die im Hintergrunde im Begriff ist zur Tür hinauszugehen. Das Bild zeigt die karikierten Gesichtstypen mit dem stark vorgeschobenen Kinn, der spitzen Nase, den schmalen Lippen, wie wir sie in der späteren Zeit des Künstlers häufig finden, so auch auf den Bildern des Kaiser Friedrich-Museums Nr. 795 »Der Wirtshausgarten« und 795 B »Der Streit beim Spiel«, mit denen es auch die Eigenart des Tones gemein hat. In dem Wirtshausgarten hat sich Jan Steen selber dargestellt im Alter von etwa 45 Jahren. Das Gemälde ist also etwa aus dem Jahre 1670, und das wird auch ungefähr die Zeit des zweiten Bildes unserer Sammlung sein. Dieselben Modelle

wie auf diesem Bilde sind auf dem Bilde Nr. 975 der Schweriner Galerie benutzt, das aber wohl nur eine alte Kopie ist, wie der Vergleich mit dem als Original anzusprechenden Bilde unserer Sammlung noch besonders beweist.

Einen gewissen Einfluß des großen vlämischen Bauernmalers Adriaen Brouwer haben wir schon bei Adriaen van Ostade und Jan Steen gefunden. Noch stärker ist er bei einem Maler, der in einer der südlichsten Städte des Landes, in Rotterdam, lebte, Pieter de Bloot (geb. um 1601 zu Rotterdam, gest. ebenda zwischen dem 3. und 9. November 1658). Ein Bild unserer Sammlung, das einen Streit von Bauern beim Kartenspiel im Wirtshause darstellt, ist von den Besitzern vor Herrn Hölscher für Brouwer gehalten worden (75,5 cm breit, 45 cm hoch, Eichenholz, acht Figuren, bezeichnet an der Vorderseite des Tisches, stark verwischt, P. DE BLOOT, auf einer links an die Wand gehefteten Druckschrift die Jahreszahl 1633, Tafel IX). Das Werk ist mit seinen derben, runden Gesichtern und knolligen Nasen sehr bezeichnend für Pieter de Bloot, der nur über wenige Typen verfügt. Auch das sorgfältig gemalte Stilleben von Haushaltungsgegenständen in der rechten Ecke des Bildes ist charakteristisch für diesen Künstler. Brouwer gab sich bei seiner genialen Art mit dergleichen Dingen nicht gern ab, dagegen sind solche Stilleben in der Bildecke typisch für Teniers d. J., auf den auch die rote Mütze in der Mitte des Vordergrundes weist. Sie bildet hier ebenso wie meistens bei jenem den Höhepunkt der hier im übrigen hauptsächlich aus grün und gelbbraun bestehenden kräftigen Farbengebung. Teniers d. J. war allerdings erst 22 oder 23 Jahre alt, als dieses Bild gemalt wurde, aber er bildete gerade in jener Zeit seine typische Bauernmalerei unter dem Einfluß Brouwers aus. Die kleinen Rundköpfe Pieter de Bloots weisen übrigens auch fast noch mehr auf die Jugendbilder von Teniers d. J. als auf Brouwer. Besonders nahe steht, nach Photographien zu urteilen, unser Bild sowohl in bezug auf die Bauerntypen als auch auf das Stilleben von Haushaltungsgegen-

ständen in der Bildecke zwei Jugendbildern Teniers d. J. im Pradomuseum zu Madrid in ähnlichem Schmalformat, die dort Brouwer genannt werden, und musizierende und sich unterhaltende Bauern darstellen.

Hier möge auch gleich die Landschaft von der Hand des Pieter de Bloot angeschlossen werden, die Herr Hölscher erworben hat. Sie stellt einen Dorfplatz mit einer beim Tanz entstandenen Bauernschlägerei dar (53 cm breit, 41,5 cm hoch, Eichenholz, bezeichnet vorn in der Mitte P D B, rechts am Wirtshausschild P). Auch in seinen Landschaften schloß sich der Künstler viel mehr an Teniers an als, wie gewöhnlich gesagt wird, an Jan van Goyen. Die vorherrschende Farbe ist sandgelb, die Vegetation schwach grünlich, der Himmel mit weißlichen Wolken sehr hell. Die größte künstlerische Verwandtschaft besteht mit der ebenso bezeichneten Landschaft der Sammlung Weber in Hamburg »Das Hochgericht am Dünenweg«.

Herr Hölscher zieht augenscheinlich die freundlichen Farben und den hellen Ton der mit Frans Hals zusammenhängenden Meister dem ernsten und schwermütigen Helldunkel der Rembrandtrichtung vor, denn letzterer gehören nur drei Bilder der ganzen Sammlung an. Eins von ihnen rührt her von einem der von Bode unter die Vorläufer Rembrandts gezählten Künstler, die in Format, Wahl des Gegenstandes, phantastischer, orientalisierender Kleidung, Eigenart des Naturalismus und malerischer Behandlung mit Helldunkelwirkungen einen Einfluß auf Rembrandts Leydener Jugendentwicklung ausübten. Es ist der Delfter Leonard Bramer (geb. um 1595, begraben 10. Februar 1674, beides Delft). Das kleine Bild schildert Karten spielende und zechende Soldaten (26,5 cm breit, 31 cm hoch, Eichenholz, bezeichnet auf einem Stück Holz, das vorn auf dem Boden liegt, L. B.). Durch Vorherrschen von Braun, aus dem die Lokalfarben nur schwach hervortreten, durch die graugrünliche kahle Zimmerwand wird eine düstere Stimmung erzeugt. Bode sieht in Bramers Bildern

einen starken Einfluß Elsheimers. Die in der holländischen Malerei ungewöhnlichen großartigen Geberden, die seinen Bildern ein pathetisches Element verleihen, scheinen mir auf italienische Vorbilder zurückzugehen, die der Künstler auf seiner 1614 begonnenen Reise nach Italien kennen lernte.

Unter den beiden Gemälden von Schülern Rembrandts ist das bemerkenswerteste ein jugendliches weibliches Brustbild im Profil (49,5 cm breit, 64,5 cm hoch, Eichenholz, Tafel X), das in unserer Sammlung einem der beiden Fabritius zugeschrieben wird. Es ist jedoch eine genaue Atelierwiederholung des Bildes der Münchener Pinakothek Nr. 352, das Backer bezeichnet ist. Es ist aber nicht oval wie jenes, sondern viereckig. Jacob Adriaensz Backer (geb. 1608/09, Harlingen, gest. 27. August 1651 Amsterdam) gehörte zu den frühesten Schülern Rembrandts in Amsterdam. Die Dargestellte ist Hendrikje Stoffels, wie die gute Vorstellung, die wir von ihr aus Rembrandts Werken haben, vor allem aber der Vergleich mit der von Rembrandt gemalten nackten jungen Frau im Louvre zeigt. Der Übergang von Stirn in Nase, die hochgezogenen, nur ganz kurzen Augenbrauen, die Augenlider, die Nase, die vorstehende Oberlippe, das Doppelkinn, die beiden Perlenschnüre im Haare, die große Perle im Ohr sind dieselben, nur daß bei Rembrandt alles voller Leben, bei Backer dagegen hölzern ist. Hendrikje war nach allgemeiner Annahme in den fünfziger und sechziger Jahren in Rembrandts Hause und Backer lebte 1650 in Amsterdam, wo er im folgenden Jahre starb. Damals kann er Hendrikje porträtiert haben. Dieses Bildnis ergänzt die Darstellungen Rembrandts insofern in erwünschter Weise, als es den Typus einer Magd viel wahrer wiedergiebt, als die Werke Rembrandts, der durch die Brille der Liebe sah. Zu dem Münchener Exemplar bildet das Gegenstück das derselben Sammlung gehörende Brustbild eines Mannes mit einer Kappe, wie sie Rembrandt trug. Trotz der anderen Barttracht — am Kinn ausrasierter Backenbart ohne Schnurbart — ist eine gewisse Ähnlichkeit mit Rembrandt vorhanden, so daß wir hier

von der Hand des Schülers vielleicht einen frei behandelten Studienkopf nach dem Meister haben.

Ein anderer Rembrandtschüler, Nicolaes Maes (geb. Dortrecht 1632, begraben Amsterdam 24. Dezember 1693) ist durch das Brustbild eines jungen Mannes vertreten, das aus seiner späteren, durch die vlämische Malerei ungünstig beeinflußten Zeit stammt.

Unter den anderen holländischen Porträts der Sammlung sind drei Brustbilder von Cornelis Janson van Ceulen (geb. 14. Oktober 1593 London, gest. 1664 Amsterdam oder Utrecht). Zwei (60 cm breit, 73 cm hoch, Leinwand, bezeichnet: Cor. Janson van Ceulen fecit 1662) stellen ein Ehepaar in mittleren Jahren dar. Sie gehören seiner letzten Zeit an und geben wahrscheinlich Amsterdamer wieder, da der Künstler 1662 in jener Stadt lebte. Die Anlehnung an van Dyck ist deutlich zu erkennen, die Charakteristik ist ziemlich oberflächlich, der blaugrünliche Ton ziemlich flau.

B. LANDSCHAFTEN UND ARCHITEKTURBILDER.

Von den Figurenmalern werden wir zu den Landschaftsmalern am besten durch diejenigen Bilder hinübergeführt, in denen Figuren oder Gebäude eine dem Landschaftlichen gleichwertige Rolle spielen. Wir haben unter den Landschaftsmalern zu scheiden solche, die sich auf die heimische Landschaft beschränken, und andere, die nach Italien gehen und italienische Landschaften zu ihrem Hauptobjekt machen. Als Zwischenglieder gibt es Künstler, die, ob sie nun in Italien waren oder nicht, etwas von dem Charakter der südländischen Landschaft oder ihrer Beleuchtung in ihre Darstellung der heimischen Landschaft herübernehmen.

Die älteste unter den von Herrn Hölscher gesammelten Landschaften ist eine dem Hendrik Avercamp zugeschriebene Winterlandschaft, die in ihren Figuren einen Karneval auf dem Eise zum Gegenstand hat (62 cm breit, 34,5 cm hoch, Eichenholz, Tafel XI). Die spitzige Art der Zeichnung, das Starre der Figuren, ihre hageren Typen, das Trockene und Nüchterne der ganzen Auffassung, die Betonung lebhafter und bunter Lokalfarben weisen das Werk aber nicht dem malerischer und freier schaffenden und gedrungenere Figuren bevorzugenden Avercamp, sondern dem ihm verwandten, aber etwas altertümlicheren Adriaen Pietersz van de Venne zu (geb. Delft 1589, gest. Haag 12. November 1662, tätig zu Middelburg und im Haag). Namentlich das bezeichnete und 1614 datierte Winterbild dieses Künstlers im Kaiser Friedrich-Museum hat große Ähnlichkeit mit unserem Gemälde.

Figuren und Bauten pflegen auch auf den zahlreichen Gemälden des Haarlemer Philips Wouwerman (getauft Haarlem 24. Mai 1619, gest. ebenda 19. Mai 1668) eine der Landschaft gleichwertige Rolle zu spielen. So ist es auch auf einem Bilde unserer Sammlung, das einen Aufbruch zur Jagd vor einem ländlichen Schlosse darstellt (77 cm breit, 58,5 cm hoch, auf der alten Leinwand, die auf neue Leinwand gezogen ist, bezeichnet rechts unten: Ph. Wouwerman, Tafel XII). Der Künstler war Schüler seines Vaters Paulus Joosten Wouwerman und des Jan Wynants, von dem wir später zu sprechen haben, aber diese Art von Zusammenempfinden der Figuren mit Architektur oder Landschaft entnahm er den Werken des Pieter van Laer, der ebenfalls Haarlemer war und Szenen aus dem niederen italienischen Volksleben malte. Durch ihn, aber wohl noch mehr durch die Bilder anderer Italienmaler kamen auch die südländischen Elemente in seine Landschaften, die, da sie nicht vor der Natur beobachtet sind, leicht etwas Unwahres und Süßliches in seine Werke hineinbringen. Das bessere der beiden Bilder dieses Meisters, die Herr Hölscher erworben hat, und das wir eben genannt haben, ist auch nicht frei von diesem Fehler, befriedigt aber durch die geschmackvolle Anordnung, die frische Farbengebung und den silbrigen, echt Haarlemer Gesamtton. Es gehört der reifsten Zeit des Künstlers, wahrscheinlich den fünfziger Jahren des 17. Jahrhunderts, an und zu dessen gelungensten Werken. Besonders schön gezeichnet ist die Gruppe des von einem Knaben gehaltenen Schimmels, der wie immer bei Wouwerman den Höhepunkt des Lichtes in der Figurenkomposition abgibt. Diese Gruppe gefiel dem Künstler selbst so sehr, daß er sie zum Mittelpunkt eines Bildes, von dem je ein Exemplar im Museum zu Brüssel und in der Pinakothek zu München vorhanden ist, gemacht hat. Der Reiter — es scheint derselbe zu sein, der auf dem Bilde unserer Sammlung von der Schloßfrau zärtlichen Abschied nimmt, indem er ihr Kinn streichelt — ist abgestiegen, um einer jungen Ziegenhirtin dasselbe zu tun und ihr dabei ins Kleid an den Busen zu greifen.

Von einem Schüler Wouwermans, Emanuel Murant (geb. 22. Dezember 1622 Amsterdam, gest. Leeuwarden 1700), der aber auch andere Künstler nachahmte, enthält die Sammlung ein Paar Gegenstücke, die, wie oft bei diesem seit 1670 in Friesland lebenden Künstler, friesische Bauernhöfe darstellen (45 cm breit, 33,5 cm hoch, Eichenholz, bezeichnet: E. Murant f.). Wie in den Bildern des Jan van der Heyde spielt die Farbe der roten Ziegel mit den weißen Fugen die Hauptrolle in dem Gemälde. Besonders erfreulich ist es, daß die beiden Gegenstücke, was selten vorkommt, noch bei einander sind. Gegenstücke zu malen, die zusammen verkauft wurden, um an einander entsprechenden Stellen derselben Zimmerwand aufgehängt zu werden, war durchaus üblich in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts, und es sind gewiß in dem erhaltenen Bildervorrat sehr viel mehr Gegenstücke, als wir nachweisen können. — Unter dem Einfluß Wouwermans stand auch Jan van Huchtenburg (geb. Haarlem 1646, gest. Amsterdam 1733), der in unserer Sammlung mit einem Reitergefecht in ziemlich bunten Farben vertreten ist.

Von den holländischen Malern der Landschaft, in der die Figuren zur bloßen Staffage herabsinken, finden wir zwei der bedeutendsten, die in Motiv und Behandlung rein national sind, mit je zwei Werken in unserer Sammlung: Jan van Goyen und Salomon van Ruijsdael. In diesen Meistern erreicht das Landschaftsgemälde mit schlichter Sachlichkeit und anspruchslosem Motiv seine höchste Entwicklung. Jedes Bild ist ein individueller Ausschnitt aus der Natur, der mit großer Treue wiedergegeben wird, und doch wissen die Meister dem Bilde so viel Typisches zu verleihen, daß es die Natur des holländischen Flachlandes mit seinen Kanälen und seinen breiten Flußmündungen vorzüglich charakterisiert. Wie beim gegenständlichen Motiv wird auch der durch die jeweilige Witterung bedingte atmosphärische Zustand individuell und mit schlichter Sachlichkeit vorgeführt und dabei doch das Typische in den atmospärischen Verhältnissen Hollands erschöpfend gegeben. Hier knüpft auch besonders das Künstlerische an, indem

bei der Darstellung von Licht und Luft die feinsten malerischen Reize, namentlich im Wechsel von Licht und Schatten und im Ton entwickelt werden, während die Lokalfarbe nur eine untergeordnete Rolle spielt, und in den meist bräunlich-gelblichen oder grünlich-, beziehungsweise bläulich-silbrigen Bildern überhaupt nur eine geringe Farbigkeit vorhanden ist. Die Einfachheit der Mittel und die Sicherheit des Vortrags sind bei beiden Künstlern erstaunlich, besonders aber bei dem größeren von beiden, Jan van Goyen (geb. Leyden 13. Januar 1596, gest. Haag Ende April 1656. Vornehmlich beeinflußt durch Esaias van de Velde). Sehr bezeichnend für das Verhältnis von Motiv und Behandlung bei diesem Künstler sind seine Darstellungen des Merwede genannten Teiles der Maas bei Dordrecht. Das Motiv mit der breiten Wasserfläche im Vordergrunde und der Groote Kerk von Dordrecht am Ufer rechts ist fast immer dasselbe und weist nur leise Veränderungen auf, indem der Standpunkt bald näher, bald ferner der Kirche gewählt, indem das Wasser bald mehr, bald weniger von Booten belebt ist. Den reichsten Wechsel aber führt der Künstler ein, indem er Wind und Wetter, Wolkenbildung und Beleuchtung beständig anders annimmt, weil er hierbei das variieren kann, was ihm die Hauptsache ist, die malerische Behandlung. Das betreffende Bild unserer Sammlung (79 cm breit, 51,5 cm hoch) ist eins der frühesten mit diesem Motiv. Es ist an einem Ruderboot des Vordergrundes v. G. 1643 bezeichnet und zeigt die Landschaft bei lebhaftem Wind, der sich noch nicht seit langer Zeit erhoben hat und auf der Maas kleine spitze Wellen hervorruft. Noch hat der Wind die Luft nicht von Dünsten gereinigt, alle Konturen sind weich aufgelöst und die Ferne ist nicht klar. Aus demselben Jahre stammt ein Bild gleichen Gegenstandes der Petersburger Galerie. Dem Gemälde unserer Sammlung sehr ähnlich und im atmosphärischen Zustand fast gleich ist ein Bild aus der Sammlung des Grafen de Greffulhe zu Paris. Auf dem Gemälde der Brüsseler Galerie von 1644, in das die Staffage erst 1653 von Aelbert Cuyp hineingemalt ist, hat die frische Brise die

Luft schon rein gefegt, alle Konturen erscheinen scharf und die Ferne ist klar. Auf dem Bilde des Louvre von 1647 ist nur ganz leise Bewegung in der Luft, die die Oberfläche des Wassers leicht kräuselt, die Ferne ist leicht verhüllt und der hohe Himmel ist mit schweren, geballten Wolken bedeckt. Noch stiller und noch dunstiger ist es, noch schwerer sind die Wolken auf dem undatierten Bilde des Amsterdamer Reichsmuseums, in dem die malerische Auflösung, der weiche Ton von unsagbarer Feinheit sind. Eine Wiederholung dieses Bildes vom Jahre 1647 befindet sich in der Sammlung A. S. Fahlcrantz zu Stockholm. Von 1648 sind zwei Bilder dieses Motivs in der Kunstakademie zu Wien und (1898) bei C. Sedelmeyer zu Paris. Auf dem Wiener Bilde ist das Wetter ruhig, schwere geballte Wolken hängen am Himmel, die Ferne ist leicht verhüllt. Geringen Luftzug und dunstige Luft finden wir auch auf einem 1907 mit der Sammlung Goldschmidt-Frankfurt a. M. versteigerten Bilde, das in das Ende der vierziger Jahre gehören mag. Ein wenig klarer bei ebenfalls ganz schwachem Wind ist es auf einem Bilde des Stockholmer Museums von 1653 oder 1655. Von 1654 ist ein Bild der Sammlung Schönborn in Wien datiert. Das Gemälde unserer Sammlung hat sehr wenig Farbe, es ist fast braun in braun gemalt und hat etwas Skizzenhaftes im Vortrag. Die Wellen sind, wie oft bei van Goyen, mit spitzem Pinsel mehr gezeichnet als gemalt.

Reifer und entwickelter tritt uns die Kunst des Meisters auf dem zweiten Bilde der Sammlung, einer Flußlandschaft, entgegen (62,5 cm breit, 45,5 cm hoch, Eichenholz, bezeichnet an einem Boot mit vier fischenden Bauern links vorn: v. G. 16??; Tafel XIII). Der leise Dunst, der die Atmosphäre erfüllt, läßt alle Gegenstände leicht verschwommen erscheinen, wodurch eine überaus feine malerische und inhaltlich träumerische Stimmung herauskommt. Reich und zart ist die zunehmende Verschleierung nach der Ferne abgestimmt. Meisterhaft ist der Himmel behandelt: der silbrige Dunst läßt das Blau leise durchschimmern, die Leichtigkeit der weißlichen Wolken ist vorzüglich zu Gefühl ge-

bracht. Sehr anschaulich umspielt die Luft die beweglich empfundenen Figuren und die Gegenstände, so daß sie frei im Raume zu stehen scheinen. Vieles ist nur mit wenigen Pinselstrichen angedeutet und doch voll zur Wirkung gebracht. Nirgends drängt sich das Zeichnerische vor, das Ganze ist malerisch aufs feinste aufgelöst. Das alles weist auf die Spätzeit des Meisters, in der er seine volle Reife erlangt hatte. Und in der Tat ist ein Bild desselben Künstlers in der Augsburger Galerie (Nr. 621, Abb. 5, Seite 52), auf dem die Häusergruppe rechts fast ebenso wiederkehrt, von 1653 datiert. Die mehrfachen Veränderungen sind charakteristisch dafür, wie frei der Künstler dem doch wohl der Natur entlehnten Motiv gegenüberstand.

Auch die beiden Bilder unserer Sammlung von Salomon van Ruijsdael (geb. um 1600 in Haarlem, begraben daselbst 1. November 1670, tätig zu Haarlem) gehören verschiedenen Perioden seines Schaffens an. Er bildete sich wie Jan van Goyen an Esaias van de Velde und ist dem ersteren so nahe verwandt, daß eine vielleicht gegenseitige Beeinflussung angenommen werden muß. Das Strandbild unserer Sammlung (66 cm breit, 48 cm hoch, Eichenholz, bezeichnet links unten: S R; Tafel XIV) zeigt die kühle Sachlichkeit und etwas nüchterne Klarheit, wie sie sich in den Werken des Esaias van de Velde finden, ist aber doch malerisch schon von feinem Reiz. Die Durchsichtigkeit der Ferne, die schlichte Art der Wolkenbehandlung sind ähnlich, aber noch etwas weniger reif als auf dem Bilde Nr. 901 C des Kaiser Friedrich-Museums von 1631, das jedoch in seinem Vordergrund viel weiter ins Malerische entwickelt ist. So wird denn das Bild unserer Sammlung noch einige Jahre früher entstanden sein. Zu dem klaren hellen Ton, dem Braun und Grau des Dünensandes und der Vegetation kommen nur wenige andere und matte Farben: einige rote und blaue Jacken, das gedämpfte Rot der Ziegeldächer und das Blau des Schieferdaches der Kirche. Die dargestellte Ortschaft ist Scheveningen. Die Kirche ist noch heute als protestantische Kirche ziemlich unverändert, jedoch ohne den Dachreiter, erhalten, und wie damals schließt

sich heute nach Süden die alte Ortschaft an. Der Standpunkt ist nördlich von der Kirche ungefähr auf der Stätte des heutigen Savoyhotels gewählt. Der Leuchtturm erhebt sich noch heute an der Stelle, an der wir ihn auf unserem Bilde sehen.

Der Strand von Scheveningen ist im 17. Jahrhundert oft und von vielen Künstlern gemalt worden, wie einige Beispiele beweisen mögen. Nicht auf der Höhe der Dünen, sondern unten am Strande und etwas weiter nördlich, etwa vor dem heutigen Kurhause, hat der Haarlemer Maler Willem Gillesz Kool in seinem treu vedutenhaften Bilde des Fitzwilliam-Museums zu Cambridge den Standpunkt gewählt. Dach und Turm der Kirche sieht man zwischen den Dünen emporragen. Noch etwas weiter nördlich spielt sich die Abreise König Karls II. auf dem Bilde von Jan Lingelbach im Mauritshuis des Haag ab. Verzerrt in der Anordnung, unrichtig in den Größenverhältnissen, also wohl nicht auf Autopsie beruhend, gibt den Strand, die Dünen, Kirche und Leuchtturm das Bild 1069 der Dresdener Galerie von David Teniers d. J. wieder. Aber auch aus der entgegengesetzten Richtung ist die Szenerie oft aufgenommen worden: Von Südwesten aus, den Leuchtturm im Vordergrunde und die Kirche weiter zurück, zeigen die Stelle ein Bild von Claes Molenaer im Boijmans-Museum zu Rotterdam und eins von Simon de Vlieger in der Sammlung von Carstanjen zu Berlin; aus derselben Richtung gesehen, aber ohne den Leuchtturm, ein Bild von Willem van de Velde d. J. bei James Simon in Berlin. Nicht die Kirche, sondern nur den Leuchtturm von Südwesten aus sehen wir auf einem Bilde von Hendrik de Meyer in der Sammlung Babo zu Karlsruhe. (Das Strandbild von Egbert van der Poel in Kassel wird, wie so manches andere, fälschlich Scheveningen genannt, wie man an der darauf dargestellten Kirche erkennen kann.)

Das zweite Werk des Salomon van Ruijsdael ist eine Flußlandschaft, wie sie für ihn besonders charakteristisch ist und wie sie Jan van Goyen auch gemalt hat (84 cm breit, 52 cm hoch, Eichenholz, bezeichnet an dem Kahn vorn links: S v R 1644). Es ist bedeutend

farbiger als die frühe Ansicht von Scheveningen. Die Hauptfarben sind ein stumpfes Olivgrün in der Vegetation, ein mattes Blau am Himmel und im Wasser, dazu etwas lebhafteres Rot in den Ziegeldächern der Häuser und bei den Figuren. Fast dieselbe Komposition finden wir auf dem Bilde Nr. 540 der Münchener Pinakothek von 1642. Bei solchen Kanallandschaften aus dem Anfang der vierziger Jahre war Salomon van Ruijsdael zuweilen sehr nachlässig, gab ihnen einen unerfreulichen, strohgelben Ton und löste den Baumschlag so auf, daß er, wie Bode sich ausdrückt, Bienenschwärmen gleicht. Etwas konventionell ist der Baumschlag auch auf unserem und dem Münchener Bilde, bewahrt aber doch, im allgemeinen Eindruck, Naturwahrheit. Erst in seinen späteren Bildern gestaltet der Meister unter dem Einfluß seines großen Neffen den Baumschlag auch in den Einzelheiten wieder wahrer, wenn auch anders als vor dieser konventionellen Periode. Malerisch besonders schön, wenn allerdings auch etwas konventionell, ist auf dem Bilde unserer Sammlung der Himmel mit seinen Cumulocirruswolken behandelt, und sehr gelungen sind die Tiefenwirkung und die Spiegelung im Wasser.

Eine unvergleichlich viel tiefere Naturempfindung als in den Werken von Jan van Goyen und Salomon van Ruijsdael findet sich schon in den frühesten Bildern des Jacob van Ruisdael (geb. zu Haarlem 1628 oder 1629, begraben ebenda 14. März 1682, tätig zu Haarlem, später vornehmlich zu Amsterdam), wie auch eine vortreffliche kleine Dünenlandschaft mit Eichen in unserer Sammlung zeigt (41,5 cm breit, 31.5 cm hoch, Eichenholz, bezeichnet auf dem Wege rechts vorn: J. v. Ruisdael 1647; Tafel XV). Wie die meisten Landschaften von Jan van Goyen, Salomon van Ruijsdael und anderen Zeitgenossen, z. B. Jacob van Moscher, Breitbilder sind, und die Umrißlinie der dargestellten Bäume oder Häuser ihre größte Höhe auf der einen Seite des Bildes erreicht, und auf dieser Seite kompakte Gegenstände im Vordergrunde stehen, während die Linie nach der anderen Seite zu abfällt und einen Blick in die Ferne freiläßt, so ist es auch hier; das

weist darauf hin, daß alle diese Bilder darauf berechnet waren, Gegenstücke zu haben. In der Komposition und in den dargestellten Gegenständen, Dünen, strohgedeckte Hütten und Eichen, sind die Bilder aus den ersten Schaffensjahren Jacob van Ruisdaels einander meist sehr ähnlich, wie z. B. zwei Gemälde von 1646 und 1647 und ein ungefähr gleichzeitiges undatiertes in der Ermitage zu Petersburg, unser Bild, eine Landschaft der ehemaligen Sammlung Schubart in München von 1647, eine andere der Sammlung Thieme in Leipzig von demselben Jahre und eine Landschaft von 1649 in Antwerpen zeigen. Sie erinnern in dieser Beziehung auf das lebhafteste an die Bilder des Delfter Landschafters Jacob van Moscher, namentlich an zwei Bilder der Münchener Pinakothek Nr. 532 und 533 (Abb. 3), aber auch an das Bild des Germanischen Museums zu Nürnberg. Dieser Künstler war um 1640/50 in Haarlem tätig und hat Jacob van Ruisdael sicher beeinflußt. Besonders das Bild München 533 klingt in der Komposition seiner frühen Werke nach. In der Darstellung seines Lieblingsbaumes, der Eiche, lehnte sich der junge Jacob van Ruisdael dagegen an den Haarlemer Cornelis Hendricksz Vroom an, der schon vor 1628 zu Haarlem tätig war. So gut die Eichen durch diesen, später unter dem Rückeinfluß des J. v. Ruisdael stehenden Meister auch schon charakterisiert werden, so erscheinen sie doch noch konventionell behandelt gegenüber der tief eindringenden und dabei großartigen Naturwahrheit, mit der sie Jacob van Ruisdael schon auf den ersten Bildern darzustellen weiß. Das schlichte, objektive und doch warme Naturgefühl der frühen Bilder wirkt auf den modernen Beschauer nicht weniger als das von subjektiver Stimmung durchtränkte der späteren. In der Linienführung, in dem Zusammenschließen und Öffnen der Massen, in deren gegenseitiger Abwägung, in dem Wechsel zwischen Nah- und Fernblick, in der innern Kraft, mit der die Natur erfaßt wird, zeigt sich schon hier die ganze Größe des alle anderen holländischen Landschafter weit überragenden Künstlers. Die Landschaft ist nicht mehr nur ein malerisches Objekt wie bei Jan van Goyen und Salomon van

Ruijsdael, sondern ein lebendiges Individuum und selbst im einfachsten Motiv und in kleinen Abmessungen von grandiosem Charakter. Die Farben werden nicht mehr verallgemeinernd im Ton aufgelöst, sondern kommen individuell zur Geltung, wenn sie auf unserem Bildchen auch wenig lebhaft sind. Im Vordergrunde herrschen rotbraun bis grünbraun, die lebhafteste Farbe ist das doch noch matte Rot einer Bauernjacke.

Von den beiden in der Sammlung Stumpf enthaltenen Gemälden des Allaert van Everdingen (getauft zu Alkmaar 18. Juni 1621,

Abb. 3. Jacob van Moscher: Dünenlandschaft. München, Pinakothek.

begraben zu Amsterdam 8. November 1675), der sich in manchem mit Jacob van Ruisdael nahe berührt, gehört das eine zu den Werken dieses Meisters, die so merkwürdig modern anmuten. Es stellt einen Wasserfall zwischen Felsen dar (72 cm breit, 88 cm hoch, Leinwand, Tafel XVI). Gewöhnlich zeigt diese Art von Bildern gewaltige, übereinandergetürmte Felsblöcke in tiefem saftigem Braun oder mächtige Felsentäler, denen dieselbe Art von Braun eine düstere Stimmung verleiht. Bei dem Gemälde unserer Sammlung liegt das Moderne mehr in der Eigenart der Komposition. Vorn die wild übereinander geworfenen Felsblöcke mit dem herabstürzenden Wasser, alles in leb-

haft bewegten Linien und Formen, und dahinter als Abschluß nach oben und nach der Tiefe ein fast wagerechter Höhenrücken mit ruhigen Linien. Dazu der Gegensatz zwischen den braunen Felsen nebst dem silberschäumenden Wasser des Vordergrundes und dem tiefen Blaugrün des Waldes im Hintergrunde, darüber der von weißlichen Wolken bedeckte Himmel. Als das Bild zum photographieren aus dem Rahmen genommen wurde, zeigte sich, daß ein Stück Himmel dahinter steckte, und nun erst kam die großartige Komposition des Bildes zur vollen Wirkung. Das Schwammige, Weiche der Felsen des Vordergrundes ist sehr bezeichnend für Everdingen, während Jacob van Ruisdael, dem das Bild früher zugeschrieben wurde, viel festere Konturen und Formen gibt.

Flußlandschaften, wie sie Jan van Goyen und mehr noch Salomon van Ruijsdael malten, waren auch ein Lieblingsgegenstand des Cornelis Gerritsz Decker (1643 in der Gilde zu Haarlem, gest. zu Haarlem 23. März 1678). Ihm ist eines der beiden bezeichneten Bilder dieses Meister in unserer Sammlung gewidmet (102 cm breit, 80,5 cm hoch, Leinwand, bezeichnet an einem Kahn rechts: C. D.). Die Komposition schließt sich wie gewöhnlich an jene Meister, namentlich an Salomon van Ruijsdael, der wohl Deckers Lehrer war, an. Die blaugrünen Eichen und rötlichen Ziegelhütten und die Behandlung des Himmels erinnern aber auch an Jacob van Ruisdael. Die Ferne ist blaugrün, der lebhafteste Farbenfleck im Bilde, wie so oft bei den Holländern, das Rot in der Jacke eines Mannes. Die großen Haarlemer Landschaftsmaler klingen auch nach in den Werken des Roelof Jansz van Vries (geb. zu Haarlem 1631, gest. nach 1669, tätig zu Haarlem und Amsterdam), von dem unsere Sammlung ein gutes, bezeichnetes Bild mit Bauernhütten unter Bäumen am Wasser enthält.

Den Schluß der mit Haarlem zusammenhängenden nationalen Landschaftsmaler mag Jan Wynants (geb. wahrscheinlich zwischen 1615 und 1620 zu Haarlem, datierte Bilder bis 1679) machen, den wir bereits als Lehrer Wouwermans genannt haben. Von ihm sind

zwei kleine, bezeichnete Landschaften vorhanden, die wie gewöhnlich etwas süßlich sind. Die Staffage in der besseren von beiden rührt augenscheinlich von Adriaen van de Velde, in der anderen von Jan Lingelbach her.

Wie im Figurenbilde sind auch in der Landschaft neben der Haarlemer Schule die anderen Schulen nur spärlich vertreten. Von den beiden Landschaften des Amsterdamer Aert van der Neer (geb. 1603 zu Amsterdam, gest. ebenda 9. November 1677) behandelt die eine die übliche, nächtliche Feuersbrunst an einem holländischen Kanal (54 cm breit, 43,5 cm hoch, Leinwand, Monogramm unten rechts), die andere, ein Maanschyntje an einem breiten Fluß, ist insofern wichtig, als auf ihr das Jahr 1645 angegeben ist und datierte Werke dieses Künstlers selten sind (33,5 cm breit, 35,5 cm hoch, Eichenholz. Monogramm und Jahreszahl am Boot vorn in der Mitte; vielleicht das Bild aus der Sammlung des Grafen Sierstorpf zu Driburg bei Paderborn). Das Mondlicht ist wie immer zu gelb, so daß es wie mattes Sonnenlicht wirkt.

Feuersbrünste und Mondlandschaften malte auch der Delfter Egbert van der Poel (getauft 9. März 1621 zu Delft, begraben 19. Juli 1664 zu Rotterdam). Unsere Sammlung enthält eine kleine, bezeichnete, ziemlich grob und flüchtig gemalte Flußlandschaft im Mondschein und eine von den zahlreichen Wiederholungen der Pulverexplosion zu Delft (53 cm breit, 38,5 cm hoch, Eichenholz, bezeichnet: E. van der Poel 12. Okt. 1654). Aus dieser Explosion, die seinem Landsmann, dem weit bedeutenderen Maler Karel Fabritius, das Leben kostete, schlug Egbert van der Poel großes Kapital, indem er sie immer wieder malte und die Bilder von dem Unglückstage datierte. Er wechselte nur insofern, als er bald, wie auf unserem Bilde, den Augenblick der Explosion selbst, bald den Zustand unmittelbar danach malte. (Amsterdam; Delft, Stadthaus; Hamburg, Weber; London; Wien, ehemals Lippmann-Lissingen.) Die fabrikmäßige Anfertigung erklärt den ziemlich nüchternen und äußerlichen Charakter unseres Bildes.

Von Seestücken sind außer einem kleinen, bezeichneten Hafenbilde von Reinier Nooms gen. Zeeman je ein Bild von Willem van de Velde d. J. (geb. 1633 zu Amsterdam oder Leyden, gest. 6. April 1707 zu Greenwich, tätig zu Amsterdam und London) und Ludolf Backhuisen (geb. zu Emden 18. September 1631, begraben 17. November 1708 zu Amsterdam, tätig zu Amsterdam) vorhanden. Das kleine Gemälde von W. v. d. Velde d. J. (57 cm breit, 37 cm hoch, Leinwand auf Papier, bezeichnet links unten auf einem schwimmenden Stück Holz: W. v. Velde f.) stellt die offene, lebhaft bewegte See mit Schiffen dar und ist ein wenig bedeutendes Jugendbild, das enge Verwandtschaft mit dem Bilde Nr. 1644 der Dresdener Gemäldegalerie hat. Das Werk Backhuisens (71 cm breit, 53,5 cm hoch, bezeichnet an der Flagge des Schiffes im Vordergrunde: B f.) zeigt im Hintergrunde nicht, wie in den meisten Fällen, die flache Küste Hollands, sondern ein gebirgiges Ufer mit südländisch anmutenden Bauten. Die eintönige, graue Beleuchtung ist aber ganz nordisch. Das Wasser ist, wie fast immer bei diesem Meister, konventionell behandelt, undurchsichtig und wolleartig.

Den Übergang zu den holländischen Meistern, die italienische Motive malten, mag Jan Hackaert (geb. zu Amsterdam 1629, gest. daselbst 1699?) bilden, der seine Vorwürfe sowohl dem Süden als auch der Heimat entlehnte. Mit Recht sind seine Bilder mit Eschenwald oder einer Eschenallee berühmt, unter denen das bekannteste, die Esschenlaan, im Amsterdamer Reichsmuseum ist. Ihm stehen aber andere kaum oder wenig nach, wie z. B. der Eschenwald derselben Sammlung mit Figuren von Jan Lingelbach, der dichte Eschenwald mit einer Hirschjagd von Adriaen van de Velde in der Galerie Six zu Amsterdam, der lichtere Wald mit einer Hirschjagd von Nicolaes Berchem in der Sammlung Steengracht im Haag, ein ähnliches Bild, aber nicht, wie die bishergenannten, in Hochformat, sondern in Breitformat, auch mit einer Hirschjagd von Nicolaes Berchem, in der Nationalgalerie zu London, und ein Bild unserer Sammlung Hölscher mit

einer Hirschjagd, die nach Analogie der Hirschjagd auf dem Bilde des Adriaen van de Velde in der Städelschen Galerie zu Frankfurt Nr. 320 A von diesem Künstler ist (46,5 cm breit, 58 cm hoch, Leinwand, bezeichnet vorn in der Mitte: Hackaert; Tafel XVII). Von seinen Studien im Süden führte Hackaert das goldige Licht auch in seine Bilder mit nordischen Motiven ein und läßt es die Wipfel der Bäume höchst malerisch umspielen. Dazu kommt auf dem Bilde unserer Sammlung sehr wirksam der Ausblick rechts auf die duftige blaue Ferne, die auch mit südlicher Intensität gefärbt ist. Wie gewöhnlich ist im Mittelgrunde ein Wassertümpel, der mit seinem Glanz und seiner Spiegelung den malerischen Reiz erhöht. Schon in dieser Einführung eines für den Norden unwirklichen Lichtes liegt etwas Konventionelles und ebenso darin, daß Hackaert bei der Darstellung der Bäume meistens nicht allzusehr auf botanische Genauigkeit achtete, so auch auf unserem Bilde, bei dem man die Baumart nicht sicher erkennen kann.

Unter den Gemälden mit italienischen Motiven ist weniger der künstlerischen Bedeutung als des Gegenstandes halber bemerkenswert eine kleine Landschaft von Jan Both (geb. um 1610 zu Utrecht, gest. ebenda 9. August 1652), die eine Brücke mit einem mächtigen Rundturm daneben darstellt (38,5 cm breit, 30,5 cm hoch, bezeichnet auf einem Stein in der Mitte des Vordergrundes: J. Both f.; Tafel XVIII). Der Fluß ist der Anio, die Brücke Ponte Lucano unterhalb Tivoli, das Grabmal das der Plautier aus der Zeit des Augustus, welches wie das Cecilia Metella-Mal aus einem quadratischen Unterbau und aufgemauertem Zylinder besteht und wie jenes im Mittelalter durch einen Zinnenkranz zur Festung umgestaltet wurde. Wie die Naturphotographie (Abb. 4) zeigt, ist die Stelle heute noch fast unverändert erhalten, sogar die Häuser am jenseitigen Ufer stehen noch da. Der Maler hat die Natur ziemlich genau nachgebildet, nur daß er die Vorhalle des Grabmals mit jonischen Halbsäulen nach dem Beschauer zu herumgerückt und vereinfacht, und das damals vorhandene Eingangstor auf dieser Seite

der Brücke fortgelassen hat. Das Grabmal und die Brücke mit dem Eingangstor erscheinen auf einem Bilde Jan Boths im Amsterdamer Reichsmuseum im Hintergrunde und auf dem berühmten französischen Bilde des Palazzo Doria zu Rom, das früher fälschlich einem der Poussin zugeschrieben wurde. Auch im Hintergrund eines Bildes der Dresdener Galerie Nr. 1270 hat Jan Both Grabmal und Brücke, aber ohne Tor, verwertet. Auf unserem Bilde hat er das Brückentor fortgelassen, weil es die Komposition des Bildes gestört hätte. Am Himmel zeigt er

Abb. 4. Ponte Lucano und das Grabmal des Plautier. Naturphotographie.

die verglühende Abendbeleuchtung, welche die schräg gelagerten Wolken mit Gold umsäumt. Warmes goldiges Licht beherrscht das ganze Gemälde. Fast alle Holländer, die den Süden malen, verleihen dem Licht etwas so körperliches, daß es sich wie ein goldiger Schleier über die Landschaft legt. Sie wissen sehr wirksam ihre innige Freude über dieses in ihrer dunstigen Heimat unbekannte Licht hineinzulegen; dazu kommt eine tiefe Empfindung für die Ruinenpoesie. Es ist die südländische Landschaft mit dem warmen Herzen des Germanen und seiner Freude am Romantischen aufgefaßt. Nur verbrachten diese Künstler, wie auch Jan Both, meistens nur einige Jugendjahre in Italien

und zehrten dann für ihre Werke während ihres ganzen übrigen Lebens an den von dort mitgebrachten Studien. Dadurch mußte, je länger, desto mehr, etwas Schablonenhaftes in ihre Darstellungen hineinkommen. Sie waren nicht in der Lage, wie die Maler heimischer Motive, ihre Naturanschauung fortwährend aufzufrischen. Das kleine Bild unserer Sammlung hält sich wohl ziemlich nahe an eine direkte Naturstudie. Die Figuren stimmen mit jenen überein, die in den Bildern des Jan Both seinem Bruder Andries zugeschrieben werden. Das Bildchen muß also vor dem angeblich 1650 erfolgten Tode des Andries entstanden sein.

Ein anderes, ebenfalls noch heute fast unverändert erhaltenes, antikes Denkmal, die Porticus der Octavia in Rom, ist auf einem Bilde unserer Galerie von der Hand des Thomas Wyck (geb. zu Beverwyck 1616?, begraben zu Haarlem 19. August 1677) dargestellt. Trotzdem dieser Künstler nicht eigentlich zu den Landschaftsmalern gehört, da, im Anschluß an Pieter van Laer, Figuren und architektonischer, beziehungsweise landschaftlicher Hintergrund bei ihm meist gleichwertig behandelt sind, möge er wegen des Gegenstandes dieses Bildes gleich hier erwähnt werden, aber auch nur im Vorübergehen, da weder dieses frühere und noch weniger ein zweites ganz kleines Bild, eins der später bei ihm beliebten Alchimisten-Interieurs, künstlerisch von großer Bedeutung ist. Kulturhistorisch ist unser Bild auch insofern interessant, als es zeigt, wie sich die Händler und Handwerker damals in den alten Ruinen eingenistet hatten.

Ihre Höhe erreicht die künstlerische Darstellung Italiens durch die holländische Malerei in unserer Sammlung in zwei Bildern von Nicolaes Berchem (getauft zu Haarlem 1. Oktober 1620, gest. zu Amsterdam 18. Februar 1683). Das eine kleinere (40 cm breit, 36 cm hoch, Holz, bezeichnet links unten: Berghem; Tafel XIX) stellt eine Felsenlandschaft mit Vieh dar und eine Bäuerin, die auf dem Kopf ihres Knaben die Jagd ausübt. Das andere (61 cm breit, 53,5 cm hoch, Leinwand, bezeichnet auf einem Stein links unten: Berchem; 1861

mit der Scarisbrick-Collection verkauft, 1871 im Burlingtonhouse ausgestellt, 1892 mit der Earl of Dudley-Collection verkauft; erwähnt von John Smith: Catalogue raisonné, Bd. V, S. 160; Tafel XX) zeigt in einer Berglandschaft zwei Frauen mit Vieh an einem Wassertümpel vor einem antiken Relief, über das ein Baum wächst. Wir haben hier den in Bildern Berchems und anderer Zeitgenossen so oft wiederkehrenden romantischen Gedanken, daß die Natur von den uralten Stätten der Kultur wieder Besitz ergreift und das einfache Leben der Hirten sich bei den dürftigen Resten einer glänzenden Vergangenheit abspielt. Derartige Werke beziehungsweise ihre späteren Nachbildungen und Nachklänge haben dem jungen Goethe vorgeschwebt, als er sein Gedicht »Der Wanderer« schuf:

Spuren ordnender Menschenhand
Zwischen dem Gesträuch! . . . . .
Ich erkenne dich, bildender Geist!
Hast dein Siegel in den Stein geprägt . . . . .
Glühend webst du
Über deinem Grabe,
Genius!

In beiden Bildern Berchems in unserer Sammlung ist das südliche Licht mit großer Meisterschaft wiedergegeben, es erfüllt durchsichtig und schimmernd Himmel und Landschaft. Goldig spielt es in den Bäumen; auf den Bergen des Hintergrundes wechseln Licht und Schatten und rufen malerischen Reiz hervor. Die Lokalfarben sind namentlich in dem kleinen Bilde, dem besseren von beiden, lebhaft, die Frau trägt ein gelbes Umschlagetuch und einen roten Rock. Der Ochse ist goldbraun, die Ferne tiefblau. Aber auch das größere Bild hat ziemlich lebhafte Farben, die ihre Hauptsteigerung in der Figurengruppe, im Blau der Ferne und in den weißlichen Wolken haben. Der intensivste Farbenfleck ist das rote Mieder der stehenden Frau, das hellste Licht geben die weiße Ziege, die gemolken wird, und die Wäsche in dem Korb der stehenden Frau ab. Die malerische Feinheit und klare Durchsichtigkeit des Tones erinnert an die Schülerschaft Claes Berchems bei seinem

hochbegabten Vater, dem Haarlemer Stillebenmaler Pieter Claesz, die Figuren auf dem kleineren Bilde verraten deutlich die Anlehnung an Giovanni Battista Weenix, der unter den Lehrern Berchems genannt wird. Dieses Bild dürfte das frühere sein. Die elegant bewegten, schlanken Gestalten, wie sie auf dem größeren Bilde auftreten, sind charakteristisch für den Künstler in seiner Reifezeit. Das Modell für die stehende Figur ist auch auf dem Bilde der Münchener Pinakothek Nr. 597 und auf dem Bilde Nr. 1322 der Wiener kaiserlichen Galerie zu erkennen. Das Münchener Bild hat eine mit unserem so eng verwandte Komposition, daß es zeitlich in unmittelbare Nähe gerückt werden muß. Diese Bilder zeigen wie manche andere des Künstlers, z. B. Dresden Nr. 1482: Fischer am See und 1489: Hirten unter hoher Felswand, daß ihm eine für einen Holländer ungewöhnliche Begabung für die Erfindung schöner und interessanter Kompositionen und Linien eigen war. Der Name Berchem, den übrigens der Vater des Künstlers, Pieter Claesz, nicht führte, deutet vielleicht darauf hin, daß die Familie aus dem Ort Berghem in Brabant stammte. Das würde die Sonderart der Begabung bei unserem Künstler erklären. Seine Bilder beweisen auch durch völligen Zusammenklang von Landschaft und Figuren, wie wichtig es ist, daß ein Landschaftsmaler die Staffage selber in seine Bilder hineinsetzt. Das kleinere Bild unserer Sammlung hat eine solche Naturfrische, daß es noch in Italien gemalt sein könnte, wo der Künstler vor 1642 gewesen zu sein scheint. Aber auch das größere ist noch so frisch, daß es nicht allzu lange danach in Haarlem oder Amsterdam, wo der Künstler später abwechselnd lebte, entstanden sein muß.

Wohl ist auf diese holländischen Maler des Südens, namentlich auf Jan Both, Claude Lorrain nicht ohne Einfluß geblieben, aber sie bewahren ihm gegenüber doch volle Selbständigkeit. Weniger wußte sich Adam Pynacker (getauft zu Pynacker bei Delft 13. Februar 1622, begraben Amsterdam 28. März 1673) diesem großen Vorbild gegenüber durchzusetzen. Er strebte ihm nicht nur, wie jene, im

Licht, sondern auch in der Linienführung nach, für die er als Holländer nicht genügende Begabung mitbrachte. Auch für das Malerische reichte sein Talent nicht aus, so daß er in Licht und Farbe meistens süßlich und charakterlos blieb. Diese Mängel hat auch eine, für ihn sonst recht gute Landschaft unserer Sammlung (69,5 cm breit, 62 cm hoch, Leinwand, bezeichnet auf dem Felsen rechts: A. Pynacker).

Das romantische Element, das wir bei Berchem kennen gelernt haben, enthalten in etwas anderer Weise die Bilder des Utrechters Abraham van Cuylenborch (geb. zu Utrecht vor 1620, begraben ebenda 22. November 1658), indem er meistens weitverzweigte Felsengrotten malte, die mit antiken Architekturfragmenten und Skulpturen ausgestattet sind, und in denen die Hirten mit ihren Herden leben. Das Bild unserer Sammlung (71 cm breit, 52 cm hoch, bezeichnet links auf einem Säulenstumpf: A. Cuylenborch f. 1642) hat den üblichen einförmigen, gelblichbraunen Ton, aus dem nur lebhaft die von Giovanni Battista Weenix hineingesetzten, leuchtend farbigen Figuren eines Hirten und einer Hirtin herausspringen.

Dieses Grottenbild führt uns am besten zu den Architekturbildern der Sammlung hinüber, unter denen wir ein feines Werk des Emanuel de Witte (geb. wahrscheinlich zu Alkmaar 1617, gest. zu Amsterdam 1692, meist tätig zu Amsterdam) erwähnen. Es ist wohl nicht die genaue Vedute einer bestimmten Kirche, denn die Vorhalle mit der Treppe und die Unterkirche links im Vordergrunde dürften architektonisch nicht recht zu erklären sein (66 cm breit, 56 cm hoch, Leinwand, hinter die Papier geklebt ist, bezeichnet rechts vorn auf einer Steinplatte des Fußbodens: Emanuel de Witte; Tafel XXI). Die fein abgewogene Komposition offenbart die reiche künstlerische Phantasie, das Licht ist sehr glücklich benutzt, um die Architektur zu gliedern, und gießt einen sehr angenehmen warmen Schein über den kühlen grauen Verputz der Kirche aus. Das Koloristische findet seine reichste Entfaltung in den sehr geschickt in die Architektur hineingesetzten Figuren.

C. TIERSTÜCK UND STILLEBEN.

Das Tierstück wird durch Werke der berühmten Familie Hondecoeter vertreten, und besonders lehrreich ist es, daß wir zwei Generationen miteinander vergleichen können. Ein mit G D H 1626 bezeichnetes Gemälde (100 cm breit, 59 cm hoch, Tafel XXII) stellt meistens Vögel, aber auch vierfüßige Tiere, z. B. einen Elch, dar. Es ist dem Gysbert Gillesz d'Hondecoeter (geb. 1604 zu Antwerpen oder Utrecht oder Amsterdam, begraben 29. August 1653 zu Utrecht), dem mittelsten der drei Künstler dreier aufeinander folgender Generationen, zuzuschreiben. Das in der malerischen Zusammenfassung der Farben noch etwas befangene und altertümliche Bild ist besonders dadurch wichtig, daß darauf der jetzt ausgestorbene, zu den Tauben gehörige Vogel Dronte vorkommt, der auf den Inseln Mauritius und Réunion lebte und im 16. und 17. Jahrhundert in einzelnen Exemplaren nach Europa gebracht wurde. Die letzte Nachricht, daß er auf Mauritius gesehen wurde, ist von 1681. Er kommt auch auf mehreren Tierbildern des Roelant Savery vor: Wien, Haag, Depot des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin. Zu wie voller malerischer Entfaltung das Tierbild unter der Hand des genialen Sohnes und Schülers Gysberts, Melchior d'Hondecoeter (geb. zu Utrecht 1636, gest. 3. April 1695 zu Amsterdam) gelangte, zeigt unsere Sammlung in zwei vortrefflichen Werken, die Enten und Hühner darstellen, wie gewöhnlich mit etwas Landschaft, das größere (128 cm breit, 103,5 cm hoch, Leinwand) nur mit Vordergrund, das kleinere (98 cm breit, 76 cm

hoch, Leinwand, bezeichnet rechts an einem Zaun: M D H) mit Fernblick. In beiden herrscht bei reichster Farbigkeit wundervoller poetischer Goldton bei weichem, warmem Abendlicht. Auf dem kleineren Bilde sind die Träger der Hauptfarben vier große, lebhaft gefärbte Enten mit ihren Jungen, ein Kiebitz und eine von oben herabfliegende goldigrote Taube. Auf dem größeren ist der lebhafteste Farbenton ein leuchtendes Rot im Kamm des Hahnes, in den Schnäbeln und Füßen der Enten und an einzelnen Stellen des Gefieders. Die beiden Bilder veranschaulichen sehr gut, wie Melchior d'Hondecoeter es verstand, die Behandlung bei aller Wahrheit der Naturwiedergabe über den Gegenstand hinaus zu wohllautenden Farben- und Lichtsymphonien zu erheben.

Außer seinem Vater war Lehrer Melchior d'Hondecoeters auch sein Oheim Jan Baptist Weenix, der die Tochter eines Gillis d'Hondecoeter, wahrscheinlich eines Bruders des Gysbert, geheiratet hatte, und den wir in unserer Sammlung als Mitarbeiter an dem Grottenbilde von Cuylenborch kennen gelernt haben. Ein anderer Schüler des Jan Baptist war sein Sohn Jan Weenix (geb. zu Amsterdam 1640, gest. daselbst 20. September 1719), der besonders berühmt ist als Stillebenmaler, und von dem Herr Hölscher ein Fruchtstück vor Felsen und Bäumen und mit Ausblick in eine Abendlandschaft mit antiker Gräberstraße erworben hat (72 cm breit, 88,5 cm hoch). So schön die Farben zusammengestellt sind, das Werk zeigt in deren nicht voller Natürlichkeit doch schon das Sinken der holländischen Malerei, namentlich wenn man damit die vorzügliche Naturwahrheit auf einem anderen Fruchtstück der Sammlung vergleicht, das dem Jan Davidsz de Heem (geb. zu Utrecht 1606, gest. zu Antwerpen zwischen dem 14. Oktober 1683 und dem 26. April 1684) zugeschrieben wird und ihm in der Tat sehr nahe steht. Dieser große Blumen- und Stillebenmaler, der den größten Teil seiner Schaffenszeit in Antwerpen verbrachte und halb zur vlämischen Schule gehört, pflegte seine Bilder fast ausnahmslos zu bezeichnen, während unser Bildchen (53 cm breit.

40 cm hoch, Leinwand, links unten ein wohl später aufgemaltes Wappen) nicht bezeichnet ist. Bezeichnet dagegen ist ein kleines Fruchtstück seines Sohnes und Schülers Cornelis de Heem (getauft zu Leiden 8. April 1631, begraben zu Antwerpen 17. Mai 1695), der auch hauptsächlich in Antwerpen lebte. Die Farbe erreicht in diesem Bilde (34 cm breit, 24 cm hoch, Eichenholz, bezeichnet an der Schieferplatte, auf der die Früchte liegen: C. DE HEEM) nicht ganz die Kraft und Tiefe und den feinen malerischen Glanz wie auf dem vorgenannten.

Mit einer anderen Art von Stilleben, zwei Frühstückstischen, und ihren Meistern wenden wir uns zum Schluß unserer Betrachtung der holländischen Bilder wieder nach Haarlem zurück, von dem wir ausgegangen sind und das wir am häufigsten von allen Kunststädten Hollands zu nennen hatten. Das kleinere der beiden Bilder (64 cm breit, 49.5 cm hoch, Holz) ist von Willem Claesz Heda (geb. 1594, gest. nach 1678, beides zu Haarlem). Es ist bezeichnet auf der Klinge eines Messers: Heda 1638. Die Stoffe sind nicht besonders glücklich charakterisiert, namentlich nicht die Flüssigkeiten in den Gläsern, und trotz des feinen grauen Gesamttones fallen die Farben ziemlich auseinander. Wiederholungen dieses Bildes befinden sich in der Sammlung des Herrn von der Heydt in Berlin und des Herrn Geheimen Sanitätsrats Dr. Hölscher in Mülheim a. Rhein. Die silberne Fruchtschale und das Messer befanden sich noch 1649 im Besitz des Künstlers, wie ein Bild in Schwerin (Nr. 460) zeigt. Die Fruchtschale kommt noch auf einem Bilde von 1654 in Rotterdam (Nr. 97) vor. Die auf einem Zinnteller liegende Uhr hat Heda sehr häufig gemalt. Sehr viel bedeutender ist der größere Frühstückstisch (91.5 cm breit, 66.5 cm hoch, bezeichnet mit Monogramm P. C. und 1637, Tafel XXIII) von Pieter Claesz (geb. Ende des 16. Jahrhunderts zu Burgsteinfurt in Westfalen, 1617 schon in Haarlem, begraben daselbst 1. Januar 1661), den wir als Vater des Claes Berchem schon erwähnt haben. Das Zinn- und Silbergeschirr, der halb-

gefüllte Römer und die Speisen sind stofflich vorzüglich charakterisiert, nur das Gold des umgestürzten Bechers ist nicht gut getroffen. Von höchster malerischer Feinheit ist der poetische grünlich silbrige Ton.

Abb. 5. Jan van Goyen: Halt vor dem Bauernhause.
Augsburg, Kgl. Gemäldegalerie.

II. Maler der südlichen Niederlande.

Dem Charakter der von Herrn Hölscher zusammengebrachten Galerie, die eine Sammlung von Kabinettstücken ist, entspricht es, daß die südniederländischen Maler, die sich gern in großen Dimensionen bewegen oder ihre Gegenstände wenigstens monumental aufzufassen lieben, darin viel weniger vertreten sind als die für intime Räume schaffenden Holländer. Bezeichnend für diesen Gesichtspunkt des feinsinnigen Sammlers ist es auch, daß unter den Südniederländern der Meister bevorzugt ist, der in Format und Auffassung den Holländern parallel schuf, David Teniers der Jüngere (getauft zu Antwerpen 15. Dezember 1610, gest. zu Brüssel 25. April 1690; seit 1632 Mitglied der Gilde zu Antwerpen, seit 1651 Brüssel). Von diesem Künstler enthält unsere Sammlung vier Werke, unter denen zwei zu seinen besten gehören.

Seit ungefähr 1643 bewohnte Teniers in den Sommermonaten das Schloß Dry Toren in Park zwischen Vilvoorde und Mecheln, und in den ersten Jahren dieses Aufenthaltes malte er gern Szenen aus dem Leben auf solchem ländlichen Schlosse oder aus dem landwirtschaftlichen Betriebe, wie die herrschaftlichen Küchen von 1644 im Haag und von 1646 in Petersburg und der Kuhstall und der Ziegenstall in der Wiener Kaiserlichen Galerie zeigen. Mit den beiden letztgenannten Bildern hat das Stallbild unserer Sammlung (63 cm breit, 48 cm hoch, bezeichnet an der Bank rechts: DTE, das Übrige abgerieben, Tafel XXIV) engste Verwandtschaft, sowohl in der Art des

dargestellten Raumes, als auch in dessen Belebung mit wenigen Figuren und einer Anzahl von Tieren, sowie in der malerischen Behandlung. Auf allen drei Bildern spielt das Helldunkel eine große Rolle. Der Raum ist in wohliges Dämmerlicht getaucht, in dem alle Lokalfarben ertrinken, nur auf einzelne Figuren und Tiergruppen fällt helles Licht und läßt ihre Farben voll aufleuchten. Aut unserem Bilde liegt das hellste Licht auf einer jungen Magd, die vorn rechts bei einem Haufen von Geschirr steht; sie hat auch die einzigen lebhaften Farben im Bilde, hellrote Jacke und grüne Schürze. Außerdem sind nur noch in ihrer nächsten Umgebung und bei den Tieren links vorn lebhafte Farben, die einander auf beiden Seiten des Bildes die Wage halten. Die kräftige und schöne Farbe und ihre glückliche Harmonie weisen auf Rubens hin, dessen Bilder, seitdem er am 22. Juli 1637 Trauzeuge bei der Vermählung des David Teniers mit Anna Brueghel, der Tochter des sog. Samt-Brueghel, war, besonders aber nach dem Tode des Rubens 1640 Einfluß auf ihn gewannen, während er von der Anlehnung an Adriaen Brouwer ausgegangen war. Wie selbständig Teniers dem Einfluß des Rubens gegenüber bleibt, zeigt die sorgfältige und saubere Ausführung des Bildes. Die Stellung der Magd ist fast die gleiche wie die der Frau am Ziehbrunnen auf dem Bilde Dresden 1067, das Woermann um 1640 ansetzt, und wie die der Wurstmacherin, Wien 1149, ein Bild, das 1651 aus Brüssel nach Wien kam. In das Jahrzehnt zwischen diesen beiden Daten fällt die Höhe der Kunst des Teniers. Der warme Goldton, den unser Bild aufweist, ist charakteristisch für diese Zeit. Wir werden nicht fehlgehen, wenn wir die beiden vorher genannten Wiener Stallbilder und unser Bild in dieses Jahrzehnt setzen.

Das zweite vorzügliche Teniers-Bild unserer Sammlung ist eine Berglandschaft (50 cm breit, 38 cm hoch, Eichenholz, bezeichnet links unten: D Teniers f.; Tafel XXV). Die Landschaft ist komponiert wie fast alle Bilder des Meisters, gleichgültig, was sie darstellen: Eine von der Seite her in das Bild hineingezogene Kulisse schließt einen Teil des

Vordergrundes nach hinten zu ab, hier ist es eine Felspartie, während die andere Seite einen Blick weiter in die Tiefe gewährt, hier in eine Landschaft mit Bergen und Wald. Wie in allem, so schloß sich David Teniers der Jüngere auch in der landschaftlichen Darstellung an seinen Vater und Lehrer David Teniers den Älteren an, von dem z. B. eine Landschaft in Madrid im Vordergrunde ähnliche aber spitziger behandelte Felsen zeigt. Daß sich Teniers auch an Paul Bril anschloß, beweist die mit der Landschaft dieses Künstlers in der Kaiserlichen Galerie zu Wien Nr. 902 fast identische Komposition eines Jugendbildes von Teniers in Dresden Nr. 1065. Auf diesem Dresdener Bilde herrschen nach der Weise des älteren Teniers, dem das Bild früher zugeschrieben wurde, noch dunklere Töne, während helles durchsichtiges Licht auf unserer, um 1650 anzusetzenden, Landschaft liegt. Die Abtönung aus dem Braun und Grün des Vordergrundes zu dem Blau der Ferne ist sehr fein. Den lebhaftesten Farbenfleck im Bilde gibt, wie so oft bei Teniers, die rote Mütze eines der beiden Bauern neben dem Vieh im Vordergrunde rechts ab. Felsen, wie sie hier im Vordergrunde erscheinen, finden wir sonst am häufigsten auf Bildern des Teniers bei den Darstellungen der Versuchung des heiligen Antonius, die meist in einer Felsenhöhle vor sich geht. Aber auch nur mit nebensächlicher Staffage kommt solche Felsenhöhle vor, z. B. auf einem Bilde in Petersburg.

Aus der letzten Zeit des Meisters stammt eine kleine Holztafel, die vier Bauern am Kamin darstellt (21 cm breit, 31 cm hoch, bezeichnet auf einer an die Wand über dem Kamin gehefteten Zeichnung eines Bauernkopfes mit 1680; auf der Rückseite steht: Collection Baron Duck . . . .? 1771, Tafel XXVI, 3). Die Hauptfarbe ist braun; leuchtend rote Punkte sind im Feuer des Kamins und des Stovjes rechts auf der Tonne, die Mütze des links hinten stehenden Bauern hat nur ein gedecktes Rot. Die breiten, etwas unsicheren Pinselstriche wie hier finden sich öfters auf späten Bildern des Meisters. Ein ganz ähnlich komponiertes, etwas kleineres Bild

(17 cm breit, 24 cm hoch, Holz, bezeichnet rechts unten: D Teniers fec) befindet sich in der Galerie Liechtenstein zu Wien (Tafel XXVI, 2). Es ist vom Jahre 1670 datiert. Entlehnt ist diese Komposition einem Bilde von Adriaen Brouwer in der Münchener Pinakothek Nr. 895 (Tafel XXVI, 1), nur daß die Komposition der drei zusammengehörigen Figuren im Gegensinne erscheint, also vielleicht einer Radierung entnommen ist, und der sein Bedürfnis verrichtende Bauer nicht wie bei Brouwer im Profil, sondern der größeren Wohlanständigkeit des Teniers entsprechend, vom Rücken gesehen ist. Wir erkennen also, daß selbst der bejahrte Teniers noch gelegentlich auf sein frühes Vorbild Brouwer zurückgriff.

Das vierte Bild des Teniers ist eine kleine Kopie nach Guido Reni (22,5 cm breit, 17 cm hoch, Eichenholz), und zwar nach dem Gemälde: Susanna mit den beiden Alten, von dem es mehrere Exemplare, z. B. in der Londoner Nationalgalerie und im Provinzialmuseum zu Hannover, gibt. Derartige Kopien von Teniers nach anderen Meistern sind in großer Zahl erhalten, 120 befanden sich in der Sammlung des Herzogs von Marlborough zu Blenheim. Teniers fertigte sie nach den Gemälden der Galerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm zu Brüssel an als Vorlagen für ein Kupferstichwerk, das 1660 erschien, und als Vorstudien für die Gemälde, welche Blicke in die Galerie des Erzherzogs darstellen (je eins in Brüssel, Wien, Madrid, vier in München). Es ist interessant zu sehen, ein wieviel stärkerer Naturalismus durch Teniers in die Darstellung hineingekommen ist.

Einem Schüler David Teniers d. J., Gillis Tilborch (geb. zu Brüssel um 1625, gest. ebenda um 1678), gehört ein kleines Bild eines rauchenden jungen Burschen an (0,35 cm breit, 0,25 cm hoch, Eichenholz, bezeichnet rechts unten mit dem Monogramm T B). Die Größenmaße des Bildchens, das Material und das Monogramm stimmen genau überein mit dem Bilde der Dresdener Galerie Nr. 1099, das einen jungen Burschen zeigt, der eine Schnapsflasche erhebt und liebevoll

ansieht. Durch das Bild unserer Sammlung wird es erwiesen, daß das Dresdener Bild »Das Gesicht« darstellt, während unseres »Der Geschmack« zu benennen ist. Beide stammen zweifellos aus einer Reihe von fünf Bildern, die die Sinne darstellen. Eine vollständige Reihe dieses Gegenstandes von der Hand Tilborchs ist im Museum zu Brüssel erhalten.

Von Anton van Dyck (geb. zu Antwerpen 22. März 1599, gest. zu London 9. November 1641) enthält die Sammlung Stumpf ein kleines, braun in braun gemaltes Brustbild des Emanuel Frockas Perera und Pimentel, Grafen von Feria, im Harnisch mit Kommandostab (20 cm breit, 25,5 cm hoch, Eichenholz, Tafel XXVII). Es ist die Vorlage zu einem Stich des P. Pontius für die Ikonographie, sehr flott und sicher gemalt, wohl größtenteils von der Hand des Meisters selbst. Der Stecher hat die Figur selbst unverändert gelassen, so daß, da sie im Stich im Gegensinne erscheint, nicht mehr die Rechte, sondern die Linke den Kommandostab hält. Den Degen hat er aber nach derselben Seite herübergenommen, damit er nach wie vor sich an der linken Seite befinde.

Die Besprechung eines kleinen Gemäldes (49,5 cm breit, 39 cm hoch, Lindenholz), Diana mit drei Nymphen, Hunden und Jagdbeute darstellend, möge den Schluß unserer Betrachtungen bilden. Es wird in unserer Sammlung dem Jan Fyt (getauft zu Antwerpen 15. März 1611, gest. ebenda 11. September 1661) zugeschrieben, der jedoch nur die Tiere und die Landschaft gemalt hat, während die menschlichen Figuren von Thomas Willeboirts genannt Bosschaert (geb. 1614 zu Bergen op Zoom, gest. 23. Januar 1654 zu Antwerpen) herrühren, wie der Vergleich mit dem, den gleichen Gegenstand behandelnden Bilde Nr. 1212 der Kaiserlichen Galerie zu Wien zeigt. Gesicht und Kleidung stimmen bei Diana auf beiden Bildern so genau überein, daß sich die Göttin auf unserem Bilde aus der Frontstellung nur in das Profil gedreht zu haben scheint. Auch die Köpfe der Nymphen weisen so große Ähnlichkeit auf, daß Wille-

boirts auf unserem wie auf jenem Bilde als Maler der Figuren angesehen werden muß. Das Wiener Bild ist von 1650 datiert und aus der gleichen Zeit wird auch unser Bild stammen. Die Figuren zeigen deutlich den Einfluß des Rubens. Die Tiere haben den pastosen, energischen und doch feinen Farbenvortrag, der die besten Werke des Jan Fyt auszeichnet. Das Bild wirkt trotz der kleinen Dimensionen monumental.

Künstlerverzeichnis.

Aertsen, Pieter 8.
Avercamp, Hendrik 30.

Backer, Jacob Adriaensz 28.
Backhuisen, Ludolf 42.
Bega, Cornelis 23.
Berchem, Nicolaes 42, 45 ff., 51.
Bloot, Pieter de 26 f.
Bosschaert, Thomas Willeboirts gen. 57.
Both, Andries 45.
Both, Jan 43 ff.
Bramer, Leonard 27 f.
Bril, Paul 55.
Brouwer, Adriaen 24, 26, 54, 56.
Brueghel, Jan (Samt-) 54.

Caravaggio, Michelangelo da 7.
Ceulen, Cornelis Janson van 29.
Claesz, Pieter 47, 51 f.
Codde Pieter 9 ff., 16, 17.
Cuylenborch, Abraham van 48, 50.

Decker, Cornelis Gerritsz 40.
Dou, Gerard 18.
Duck, Jacob 17 ff.
Dyck, Anton van 29, 57.

Elsheimer, Adam 28.
Everdingen, Allaert van 39 f.

Fabritius, Karel 41.
Fabritius 28.
Französische Schule 44.
Fyt, Jan 57.

Goyen, Jan van 24, 32 ff., 36, 37, 38, 40, 52.

Hackaert, Jan 42 f.
Hals, Dirk 10, 14, 18.
Hals, Frans 7 ff., 10, 19, 20, 22, 23, 24.
Heda, Willem Claesz 51.
Heem, Cornelis de 51.
Heem, Jan Davidsz de 50 f.
Heyde, Jan van der 32.
Hondecoeter, Gillis d' 50.
Hondecoeter, Gysbert Gillesz d' 49.
Hondecoeter, Melchior d' 49 f.
Huchtenburg, Jan van 32.

Janson van Ceulen, Cornelis 29.

Knupfer, Nicolas 24.
Kool, Willem Gillesz 36.

Laer, Pieter van 31, 45.
Leyden, Lucas van 8.
Leyster, Judith 19.
Lingelbach, Jan 36, 41.
Lorrain, Claude 47.

Maes, Nicolaes 29.
Meyer, Hendrik de 36.
Mierevelt, Michiel Jansz 16.
Molenaer, Claes 36.
Molenaer, Jan Miense 20 f.
Moscher, Jacob van 37, 38, 39.
Murant, Emanuel 32.
Murillo 7.

Neer, Aert van der 41.
Nooms, Reinier, genannt Zeeman 42.

Ostade, Adriaen van 20 ff., 22, 23, 24, 26.
Ostade, Isaak van 21.

Palamedesz, Anthonie 10, 14 ff., 19.
Poel, Egbert van der 36, 41 f.
Pontius, Paul 57.
Pynacker, Adam 47.

Rembrandt van Rijn 8, 18, 19, 20, 22, 27, 28.
Reni, Guido 56.
Rubens, Peter Paul 54, 58.
Ruisdael, Jacob van 37 ff., 39, 40.
Ruijsdael, Salomon van 32, 35 ff., 37, 38, 40.

Savery, Roelant 49.
Steen, Jan 9, 23 ff.

Teniers d. Ae., David 55.
Teniers d. J., David 26, 36, 53 ff.
Terborch, Gerard 16.
Tilborch, Gillis, 56 f.

Velazquez 7.
Velde, Adriaen van de 41, 42, 43.
Velde, Esaias van de 33, 35.
Velde d. J., Willem van de 36, 42.
Venne, Adriaen Pietersz van de 30.
Vlieger, Simon de 36.
Vries, Roelof Jansz 40.
Vroom, Cornelis Hendricksz 38.

Weenix, Jan 50.
Weenix, Jan Baptist (oder Giovanni Battista) 47, 50.
Willeboirts, Thomas 57.
Witte, Emanuel de 48.
Wouwerman, Paulus Joosten 31.
Wouwerman, Philips 31, 40.
Wyck, Thomas 45.
Wynants, Jan 31, 40 f.

Zeeman (Reinier Nooms) 42.

Ortsverzeichnis.

Amsterdam, Reichsmuseum.
Both 44.
Codde 9.
Goyen 34.
Hackaert 42.
Lingelbach 42.
A. Palamedesz 15.
E. v. d. Poel 41.

Amsterdam, Sammlung Six.
Hackaert 42.
A. v. d. Velde 42.

Antwerpen, Museum.
Frans Hals 9.
A. Palamedesz 16.
J. v. Ruisdael 38.

Augsburg, Kgl. Galerie.
Goyen 35, 52.
J. v. Ostade 22, 23.

Berlin, Kaiser Friedrich-Museum.
Frans Hals 9.
A. v. Ostade 20, 21.
A. Palamedesz 16.
Rembrandt 22.
S. v. Ruijsdael 35.
Savery 49.
Steen 25.
Venne 30.

Berlin, Sammlung von Carstanjen.
Frans Hals 9.
Vlieger 36.

Berlin, Sammlung v. d. Heydt.
Heda 51.

Berlin, Sammlung Hölscher-Stumpf.
Backer, Jacob Adriaensz 28.
Backhuisen, Ludolf 42.
Bega, Cornelis 23.
Berchem, Nicolaes 45 ff.
Bloot, Pieter de 26 f.
Both, Andries 45.
Both, Jan 43 ff.
Bramer, Leonard 27 f.
Ceulen, Cornelis Janson van 29.
Claesz, Pieter 51 f.
Codde, Pieter 10 ff.
Cuylenborch, Abraham van 48.
Decker, Cornelis Gerritsz 40.
Duck, Jacob 17 ff.
Duyster, Willem Cornelisz 18.
Dyck, Anton van 57.
Everdingen, Allaert van 39 f.

Berlin, Sammlung Hölscher-Stumpf (Forts.).
Fyt, Jan 57.
Goyen, Jan van 32 ff.
Hackaert, Jan 42 f.
Hals, Frans 7 ff.
Heda, Willem Claesz 51.
Heem, Cornelis de 51.
Heem, Jan Davidsz de 50.
Hondecoeter, Gysbert d' 49.
Hondecoeter, Melchior d' 49 f.
Huchtenburg, Jan van 32.
Janson van Ceulen, Cornelis 29.
Lingelbach, Jan 41.
Maes, Nicolaes 29.
Molenaer, Jan Miense 20 f.
Murant, Emanuel 32.
Neer, Aert van der 41.
Nooms, Reinier, genannt Zeeman 42.
Ostade, Adriaen van 20 ff.
Ostade, Isaak van 22 f.
Palamedesz, Anthonie 10, 14 ff.
Poel, Egbert van der 40.
Pynacker, Adam 47.

Berlin, Sammlung Hölscher-Stumpf (Forts.).
Ruisdael, Jacob van 37 ff.
Ruijsdael, Salomon van 35 ff.
Steen, Jan 23 ff.
Teniers d. J., David 53 ff.
Tilborch, Gillis 56 f.
Velde, Adriaen van de 41, 43.
Velde, Willem van de 42.
Venne, Adriaen Pietersz van de 31.
Vries, Roelof van 40.
Weenix, Jan 50.
Weenix, Jan Baptist 48.
Willeboirts, Thomas, gen. Bosschaert 57.
Witte, Emanuel de 48.
Wouwerman, Philips 31.
Wyck, Thomas 45.
Wynants, Jan 40 f.
Zeeman, Reinier Nooms gen. 42.

Berlin, Sammlg. James Simon.
W. v. d. Velde d. J. 36.

Berlin, Sammlg. Wesendonk.
A. v. Ostade 20, 21.

Blenheim, Sammlung Marlborough.
Teniers d. J. 56.

Braunschweig, Galerie.
Codde 13.

Brüssel, Museum.
A. Cuyp 33.
Goyen 33.

Brüssel, Museum (Fortsetzung).
Steen 25.
Teniers d. J. 56.
Tilborch 57.
Wouwerman 31.

Budapest, Nationalgalerie.
Codde 12.
J. v. Ostade 22.

Cambridge, Fitzwilliammuseum.
Kool 36.
A. v. Ostade 20, 21.

Delft, Stadthaus.
E. v. d. Poel 41.

Dresden, Kgl. Galerie.
Berchem 47.
Both 44.
Codde 13.
Duyster 18.
Teniers d. Ae. 55.
Teniers d. J. 36, 54, 55.
Tilborch 56 f.
W. v. d. Velde d. J. 42.

Dresden, Kgl. Kupferstichkabinett.
J. van Ostade 21.

Driburg, Graf Sierstorpf.
A. v. d. Neer 41.

Frankfurt a. M., Städelsches Institut.
A. v. Ostade 22. 23.
Steen 25.
A. v. d. Velde 43.

Frankfurt a. M., Sammlung Goldschmidt.
Goyen 34.
A. Palamedesz 15.
Steen 25.

Gent, Sammlung Hoop van Alstein.
J. M. Molenaer 19,

Haag, Mauritshuis.
Lingelbach 36.
A. v. Ostade 21.
Savery 49.
Teniers d. J. 53 f.

Haag, Sammlg. Steengracht.
Berchem 42.
Hackaert 42.

Hamburg, Sammlung Weber.
Bloot 27.
A. v. Ostade 21.
E. v. d. Poel 41.

Hannover, Provinzialmuseum.
Reni 56.

Karlsruhe, Sammlung Babo.
H. de Meyer 36.

Kassel, Kgl. Gemäldegalerie.
A. v. Ostade 21.
E. v. d. Poel 36.

Köln, Sammlung Clavé von Buhaben.
Codde 13.

Kopenhagen, Königl. Galerie.
A. v. Ostade 20, 21.

Leipzig, Sammlung Thieme.
J. v. Ruisdael 38.

Lille, Museum.
J. v. Ostade 23.

London, Nationalgalerie.
Berchem 42.
Duyster 18.

London, Nationalgalerie (Forts.).
Hackaert 42.
E. v. d. Poel 41.
Reni 56.

Madrid, Pradogalerie.
Brouwer 27.
Teniers d. Ae. 55.
Teniers d. J. 27, 56.

Mülheim a. Rhein, Sammlung Hölscher.
Heda 51.

München, Pinakothek.
Backer 28.
Berchem 47.
Brouwer 56.
Duck 18.
Duyster 18.
Moscher 37.
S. v. Ruijsdael 37.
Teniers d. J. 56.
Wouwerman 31.

München, Sammlung Schubart.
J. v. Ruisdael 38.

New-York, Charles T. Gerkes.
A. v. Ostade 20.

Nürnberg, Germanisches Museum.
Moscher 38.

Paris, Louvre.
Goyen 34.
Rembrandt 28.

Paris, Graf de Greffulhe.
Goyen 33.

Paris, C. Sedelmeyer.
Goyen 34.

Petersburg, Ermitage.
Goyen 33.
A. v. Ostade 21.
J. v. Ruisdael 38.
Teniers d. J. 53f., 55.

Rom, Palazzo Doria.
Französische Schule 44.

Rotterdam, Boijmans-Museum.
Heda 51.
Claes Molenaer 36.

Schwerin, Museum.
Codde 11, 12, 13, 16.
Heda 51.
Steen 26.

Stammheim, Burg bei Köln a. Rh.
Codde 16.
Terborch 16.

Stockholm, Nationalmuseum.
Codde 12, 13.
Goyen 34.

Stockholm, Sammlung A. S. Fahlcrantz.
Goyen 34.

Wien, Kaiserl. Galerie.
Berchem 47.
Bril, Paul 55.
Duck 18.
Fyt 57 f.
Savery 49.
Teniers d. J. 53f., 54, 56.
Willeboirts gen. Bosschaert 57 f.

Wien, Kunstakademie.
Goyen 34.

Wien, Sammlung Gsell.
Codde 13.

Wien, Sammlg. Liechtenstein.
Teniers d. J. 56.

Wien, Lippmann-Lissingen.
E. v. d. Poel 41.

Wien, Sammlg. Schoenborn.
Goyen 34.

Frans Hals: Der Rommelpotspeeler

Pieter Codde: Bildnis

Pieter Codde: Quartett

Pieter Codde: Ergreifung eines reisenden Diplomaten oder Offiziers im Kriege

Anthonie Palamedesz: Vornehme Gesellschaft

Jan Miense Molenaer: Bauernbelustigung

Adriaen van Ostade: Der Leiermann vor dem Bauernhause

Jan Steen: Der zudringliche Glatzkopf

Pieter de Bloot: Der Streit beim Kartenspiel

Jacob Adriaensz Backer
Berlin, Sammlung Hölscher-Stumpf

Hendrikje Stoffels

Rembrandt Harmensz van Rijn
Paris, Louvre (Ausschnitt)

Adriaen van de Venne: Karneval auf dem Eise

= Adam van Breen –

Philips Wouwerman: Aufbruch zur Jagd

Jan van Goyen: Flußlandschaft

Salomon van Ruijsdael: Scheveningen
Vgl. Zandvoort

Jacob van Ruisdael: Dünenlandschaft

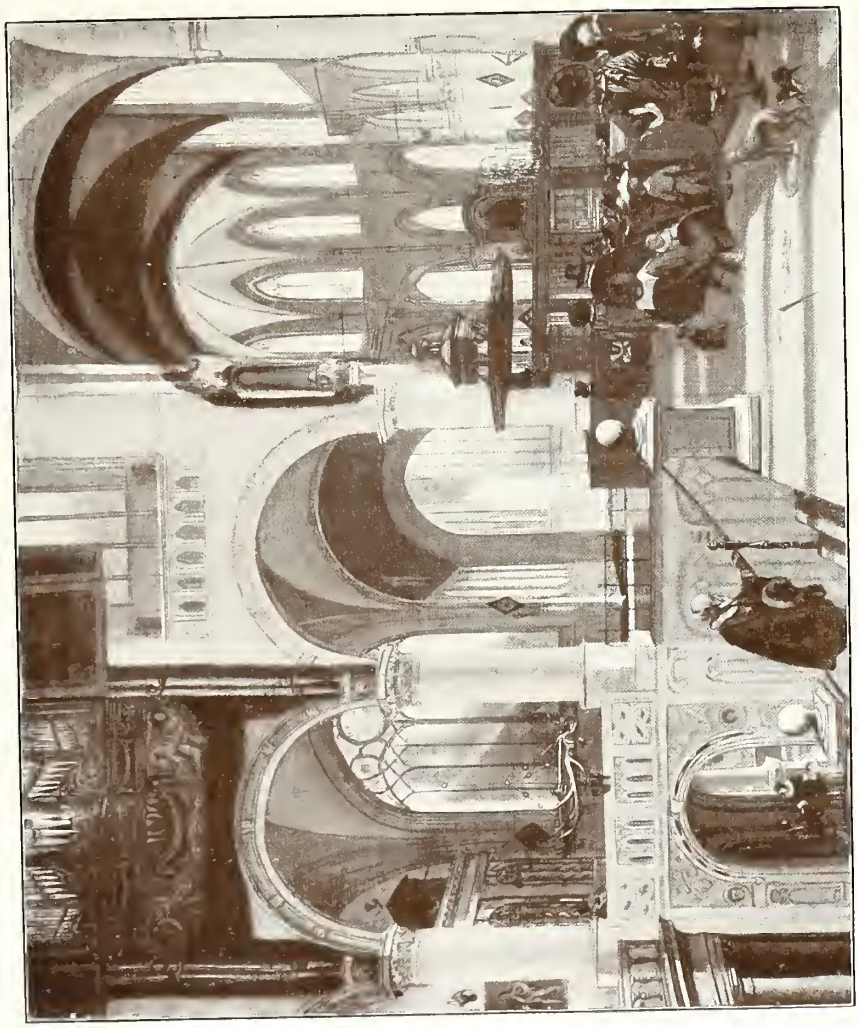
Allaert van Everdingen: Wasserfall

Jan Hackaert und Adriaen van de Velde: Hirschjagd im Walde

Jan Both: Ponte Lucano und das Grabmal der Plautier

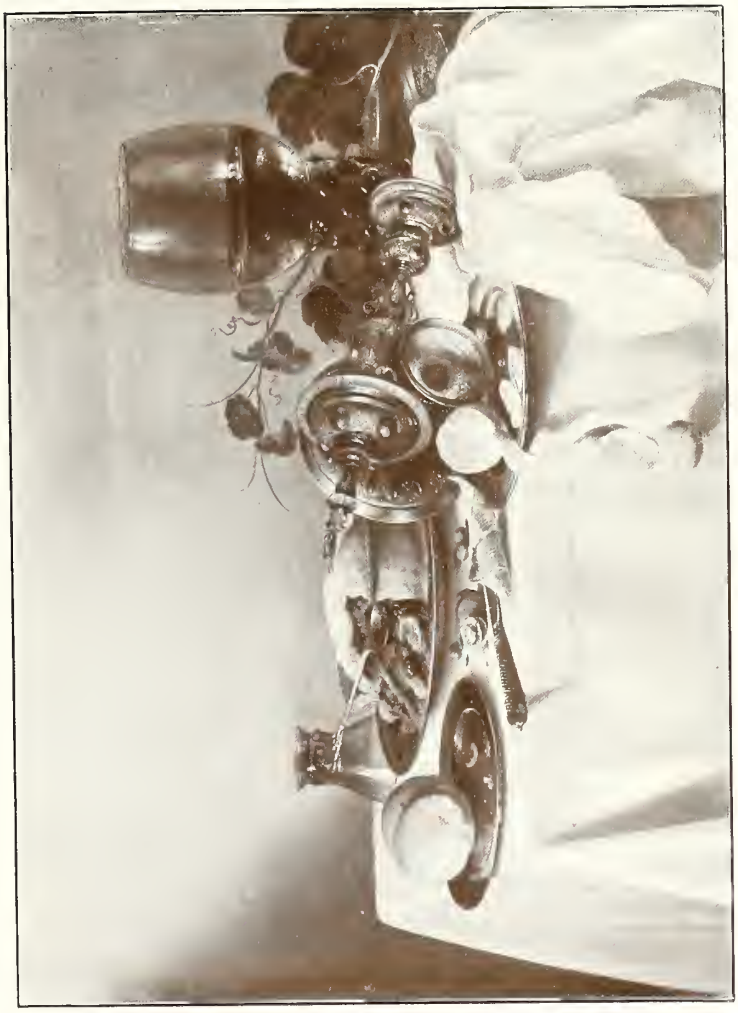
Nicolaes Berchem: Die Toilette des italienischen Hirtenknaben

Nicolaes Berchem: Italienisches Bauernleben bei den Resten großer Vergangenheit



Emanuel de Witte: Die Predigt

Gysbert Gillesz d'Hondecoeter: Paradiesisches Tierleben



Pieter Claesz: Frühstückstisch

David Teniers d. J.: Geschirr putzende Magd im Stall

David Teniers d. J.: Berglandschaft

1. Adriaen Brouwer
München, Pinakothek

2. David Teniers d. J.
Wien, Liechtenstein

3. David Teniers d J.
Berlin, Sammlung Hölscher-Stumpf

Am Kamin

Anton van Dyck: Emanuel Frockas Perera und Pimentel, Graf von Feria. Grisaille

GETTY CENTER LIBRARY
3 3125 00718 4472